1

BIANCO E NERO 1979

SOMMARIO

Materiale fotografico (salva diversa indicazione) della fototeca del C.S.C. Sviluppo e stampa a cura del laboratorio fotografico del C.S.C.

anno XL - fascicolo 1 - gennaio-febbraio 1979

DREYER: LA REGOLA DEL PENDOLO

Maurizio De Benedictis

Quella di Carl Theodor Dreyer è la terribile solitudine del "classico" che non si lascia avvicinare in concomitanza dei periodici ritorni d'interesse per un'epoca o per un ambiente, tipo Weimar, l'Ottobre russo o la sempiterna Hollywood. A lui si addice davvero la definizione di "classico" come oggetto, in un certo senso, fuori del tempo e dello spazio, sgravato nel vuoto gelido di una esemplarità commisurata solo a se stessa, senza discendenza. Non si saprebbe nemmeno come giustificare la propria incursione nella landa diaccia dove sui suoi altarini resistono fiori molto sintetici di omaggi obbligati, attestazioni amministrative "rigore", inserimenti de *La passion de Jeanne d'Arc* ai primi posti delle classifiche dei film da salvare — in coppia a sorpasso, come Bartali e Coppi, con la *Corazzata* di Ejzenštejn, che però è piú "dialettica" della pulzella e quindi, nonostante le ultime disavventure della dialettica, meno isolata nella sua navigazione nelle pur rigide acque di Odessa. Perché Dreyer, allora? Niente, c'era una manovella e l'abbiamo girata: alzando un piccolo periscopio sull'arrivo alla mostra di Sorrento di un bastimento nel cui carico era doviziosamente compreso il pacco della sua opera completa, preparato da Guido Cincotti con un impegnativo recupero di ogni piú remoto fotogramma, compresi i poco conosciuti documentari.

La solitudine del "classico" Dreyer: se la rassegna ce ne consente un calcolo complessivo, viene in mente che il termine "Personale" — la "Personale" di Dreyer — richiama proprio la concentrazione entro i confini precisi della persona, ovvero della solitudine dell'autore. In tale calcolo, però, piú è definito il contorno di

un'identità espressiva, piú viene ad incidere l'assenza al di là dei confini che l'autore s'è accreditato col furore dei suoi scopi e la qualità dei suoi mezzi, in una parola: con la determinazione della sua solitudine. La sua massima individuazione è ineliminabilmente in rapporto col massimo di indistinzione — la "tradizione", come carattere consolidabile di uno stile, di una costituzione formale, è dimostrativamente legata alla "morte", cioè alla quasi ironica, comunque paradossale, sparizione delle sue conquiste (che pure rende struggentemente preziose). La presenza attuale di Dreyer ha senso in rapporto al vuoto della sua solitudine, alla assenza delle occasioni ufficiali di parlarne. Quando meno se ne sente il bisogno, o piuttosto quando regna un indifferente silenzio della storia e della cronaca, a porgere bene l'orecchio — e ad alzare di un dito il periscopio dal filo di acque tanto ma tanto quiete — si possono avvertire i suoni meno indicizzabili nelle fasce dei rumori di fondo criticamente intercorrenti. Categorie terremotate come "tradizione" e "morte" riacquistano fiato dal vicendevole contatto — quel contatto che fa la solitaria grandezza di Dreyer — e ci parlano come le "voci" di Giovanna d'Arco e la "parola" di Johannes Borgen, colui che in *Ordet* si crede

Il quadro di una provincia abitudinaria (*Praesidenten*, 1919-20)

Gesú. Santi e paranoici, allora, si conquistano la nostra solidarietà. E Dreyer, lui, messo in mezzo perché stia meno solo, si allontana dalla festa in suo onore. In questo allontanarsi, poi, vi partecipa nel modo piú corretto e simpatico.

Nel primo film, *Praesidenten* (1919-20), vengono fuori alcune delle grandi caratteristiche di Dreyer: soprattutto l'integrazione espressiva di interno e esterno. Dalla vicenda melodrammatica si sbozzola il quadro di una provincia abitudinaria, in cui i sedimenti sociali trasformano le persone in istituzioni, pur facendo fede proprio il melodramma della loro profonda debolezza. Ecco allora le pietre della cittadina diventare sensitive, vibratili come le debolezze delle persone che le reggono: in questo caso, un presidente di tribunale che invece di condannarla per infanticidio fa fuggire dal carcere la sua figlia illegittima, per poi precipitarsi da un vecchio castello, una volta lontano dai suoi luoghi. Già qui, o forse piú qui che nel prosieguo del suo lavoro, Dreyer dimostra una memoria apprensiva dello spazio — inquadrato da scorci che profondano nella lucentezza del giorno sul pavé, nell'ombra mossa delle frasche sui muri, nei contorni di archi che dosano la chiarità

L'immagine-guida di Satana (*Blade af Satans Bog*, 1920)

L'onorata tristezza di Margarete...

un po' malata di cortili tagliati da carrozze in arrivo e in partenza. Ambienti percorsi lentamente da uno strano personaggio, mezzo banditore e mezzo guardiano civico, che con la sua mazza in spalla è lo spirito del luogo e quindi anche il duro misuratore della coscienza del presidente — ma che soprattutto rimanda alla figura con la falce che, insieme ai segni della Tradizione, attraverserà come verifica ultima tutti i film dell'autore.

In *Blade af Satans Bog* (1920), Satana s'incarna in quattro diversi momenti storici: la cattura di Gesú, l'Inquisizione spagnola, la Rivoluzione francese, i fermenti bolscevichi nella Finlandia del 1918. Dreyer si cala attentamente dentro questi momenti, costruendo straordinarie scatole cinesi in epoca, dove la luce arresta disposizioni plastiche rubate alla migliore, anche se ovvia, iconografia artistica europea. Lo snodo di questi ambienti accompagna una trafila storica che, come essi hanno la loro stasi incantante nel carezzamento della piú viva rispondenza estetica, presenta il suo punto di riflessione nell'immagine-guida di Satana, in relazione essenziale con la didascalia come compare alla fine di ogni episodio, tranne l'ultimo: « Satana, compi il tuo misfatto » (la cattiva azione

... e il grottesco travestimento di Sofren (*Prästänken*, 1920).

fortunatamente non quotidiana, solo epocale). E' una vicenda che si muove e che è immobile, sul confine di ciò che si è soliti chiamare la "presenza" del male. Dreyer la dispiega come un paravento a fisarmonica, finemente decorato, dietro al quale, con ieratica innocenza, si spogliano i destinati al sacrificio. E' un leggero moto di questi per sfuggire all'ineluttabile che causa la resistenza alla maligna progressione distruttiva. Il regista compensa la necessaria debolezza materiale di questi gesti caricandone il potenziale simbolico — cosí, la "bellezza" delle sue scene si coniuga a un dato implicato da quella progressione, e ad essa simbolicamente resistente; e la sua espressione si definisce direttamente collegata, se vogliamo, a un giudizio storico: arrestare l'effetto del male. (In *Die Gezeichneten*, come vedremo, sulla spinta di esigenze di piú agile narratività, ma soprattutto per il bisogno, quasi per una piú furba presa di posizione sempre verso l'effetto del male, di spostare in direzione piú pragmatica quella che era insieme l'identificazione di "bellezza", giudizio storico e autoanalisi del mezzo cinematografico, si assisterà a un nuovo rapporto tra questi elementi, riconfermati in un assetto meno sontuoso e piú funzionale).

Prästänken (1920) è il film della *soglia*. Dreyer incide la superficie dello schermo con i pannelli, i tramezzi, le soglie che scandiscono lo spazio di un'arcaica abitazione norvegese. I personaggi compaiono e agiscono su queste incisioni; gli stessi piani di ripresa fanno tutt'uno con questo spazio, si segmentano sui suoi tagli scenografici e diventano, cosí, funzione di un ambiente formulato come giudizio (come la metafora evangelica della casa edificata sulla roccia e della casa edificata sulla sabbia, scrupolosamente riportata dal regista nella sua sceneggiatura su Gesú): in questa arcaica linearità c'è un verum primordiale, che la vecchia Margarete incarna e il giovane Sofren turba. Quest'ultimo ha vinto un buffo concorso per pastore della chiesa locale, ma secondo la tradizione ha dovuto sposare la vecchia moglie del precedente pastore. Cercherà di eliminarla con la complicità dell'amante; ma, alla fine, lui e questa saranno conquistati dalla dignitosa dolcezza della vegliarda, che piangeranno sinceramente quando morirà di morte naturale. La *soglia* è il trabocchetto meccanico attraverso cui Sofren tenta di far precipitare Margarete. Ma questa non può certo morire cosí (piuttosto si ferisce la giovane amante dell'attentatore), perché è parte della casa e della verità che la casa, con le sue pratiche di lavoro — minuziosamente indagate da Dreyer —, contiene. La *soglia* è quella tra natura e soprannatura che, travestendosi da diavolo, Sofren lancia sul sonno di Margarete per farla morire di spavento. Ma, ancora, la casa e i suoi oggetti non possono tradire il corpo che vi si consuma come in un tabernacolo: basta che la vecchia guardi oltre la linea della sponda del letto, perché il diavolo (e stavolta sono "pagine" della tradizione carnevalizzata) le appalesi le pianelle mortali del suo impaziente coniuge. La *soglia* è tra la vita e la morte, infine, oggetto di ridicolo perseguimento da parte di Sofren ai danni di Margarete, e meta in ultimo conseguita da questa, con onorata tristezza, nel ritmo non forzabile dell'ambiente della casa. E questa soglia, ultima, dà ragione di una certa "incongruenza" tra la grottesca azione del giovane e il quieto, serissimo (con un pizzico solo di pepe domestico che ogni tanto le fa le labbra meno a ogiva) portamento della vecchia — "incongruenza" che attraversa il film prima di sciogliersi nel pianto genuino dei due mancati assassini. "Ammazzare la vecchia" è un antico adagio di ballate paesane e cittadine: storie, magari, graffiate sullo stesso mirabile artigianato dei legni della casa di Margarete. E' questa casa, infatti, che unifica i toni di intemperanze giovanili quasi micidiali e di memori consistenze senili. La solenne verticale dell'immagine della vecchia non vince, essa, i guizzi, da stolido gagman, del giovane Sofren. A vincere è un'entità piú remota, accennata dalla forma dello spazio, dalle

Tra le storie dei film e la Storia del mondo (*Die Gezeichneten*, 1921-22)

linee squadranti della casa — e della ripresa —, dove affiora la potenza della Tradizione e della Morte.

Die Gezeichneten (1921-22) è un film completamente sbrigliato nella denuncia della presenza del male, che qui è rappresentato dall'antisemitismo. Sbrigliatezza significa un piú libero adeguamento ai nodi emozionali presenti nel campo di azione del male. Cioè, appunto, dell'antisemitismo nella Russia zarista dei primi anni del secolo — dove una ragazza ebrea, alla fine di umilianti vicissitudini, incappa in un pogrom ed è salvata da un militante rivoluzionario che la ama. La minuziosa ricostruzione che Dreyer è solito fare degli usi di vita dei suoi personaggi riguarda qui una minoranza perseguitata. Ciò che rende, da una parte, piú prezioso, dall'altra, piú fremente il lavoro di recupero e testimonianza del regista — e bestiale, di conseguenza, la furia che si scatena contro gli ebrei. Lo spazio della cittadina, animato di quei commerci in cui ha tanta parte la minuta operosità ebraica, è squassato da una pulsione omicida messa in moto da un finto monaco, in cui non dovrebbe essere difficile riconoscere l'ennesima personificazione di Satana. Ma questa volta l'agente del male è scomparso dietro il fenomeno della sua apparizione. Il meccanismo dei fatti occupa

per intero la zona del visibile; ciò che in *Blade of Satans Bog* era un elegante incastro di idee spaziali, dove contro l'insorgenza demoniaca avvampava il simbolo prezioso di un volto o di un gesto, diventa qui un convulso scagliarsi di gente contro altra gente, corpi che abbattono corpi. Dreyer fa un uso pragmatico del cinema — la "bellezza", misteriosamente, viene da sé. Del resto, già nell'ultimo episodio del film su Satana la narratività s'era messa su una linea piú dinamica, perdendo in iconismo eletto quanto guadagnava in movimento avventuroso. Questo avviene quando Dreyer tocca la contemporaneità (prima la Finlandia scottata dai fermenti bolscevichi, ora la Russia dei pogrom). Un nuovo senso della bellezza s'impone, richiesto dalla terribile frenesia di eventi ancora caldi. Il pericolo, a questo punto, starebbe nella assunzione degli inerti — se incontrollabilmente trapiantati — cliché avventurosi che soprattutto il cinema americano offre in quantità: e la situazione del salvataggio della ragazza ad opera del rivoluzionario immancabilmente vi rinvia. Ma Dreyer si butta con coraggio dentro il pericolo, e ne esce con una piú consapevole padronanza della sua collocazione — di regista cinematografico — tra le storie dei film e la Storia del mondo.

Collocazione, comunque, da cui si prende una vacanza con *Der var engang*... (1922). Il perché è chiaro dal titolo — « C'era una volta » —; entra in gioco la favola, cioè la storia senza rapporto, almeno "diretto", con la Storia. Come per incantesimo, una principessina altezzosa cade tra le mani di un principe di Danimarca trasformatosi in un povero ma energico vasaio con casa e impresa in un bosco; sperimentate le durezze di una condizione senza privilegi, il suo carattere si ammorbidisce a poco a poco e le nozze col principe, finalmente tale, vi imprimono il suggello di una conclusa iniziazione alla vita.
Il male non è attivo soltanto nei grandi movimenti storici — lo si rinviene anche parcellizzato in circoscritti comportamenti individuali, quotidianamente acri e turbolenti. Comportamenti correggibili: lo si è visto in *Prästänken*, dove Sofren è riportato alla ragione e alla pietas dall'esempio di Margarete; lo si vedrà in *Du skal aere din hustru*, lucido poemetto su come si ammansiscono i mariti tiranni. In *Der var engang*..., la "correzione" ha la tonalità fiabescamente iniziatoria che si addice al suo spazio boschivo, di fasci luminosi obliqui tra gli alti fusti e sul tappeto di felci accurato come in un acquerello giapponese. La natura riporta la ragazza al suo nucleo di fragranza umana; una "regressione", cosí, rappresentata dalla stessa struttura della fiaba, avvia una maturazione, e una gigantesca perdita (di privilegi principeschi) si capovolge in un acquisto essenziale. E' la meccanica della fiaba:

Entra in gioco la favola (*Der var engang*..., 1922)

una perdita di connotati di realtà si tramuta, appunto come tante trasmutazioni fiabesche, in un dono che accresce il significato della vita reale. C'è, in effetti, come uno smarrimento della stessa tecnica: piani e contropiani, specie nella prima parte — nel palazzo del re —, si perdono d'asse e si guardano piuttosto strabici. Ma è nella logica del buttarsi di Dreyer nella variegata e corriva potenza della narrazione filmica, nella sua interezza. L'ultimo episodio del film su Satana era in buona parte un inseguimento a cavallo con accompagnamento di spari piú o meno a tempo (come si deduceva dalle nuvolette di fumo); ma da questa torsione autoavvilente del mezzo veniva fuori, nelle scene montate in alternanza, l'immagine di una donna — che si uccideva per non tradire — ben piú mossa e incisiva, in senso "moderno", della figura della regina Antonietta, che in un altro episodio dello stesso film pagava il pedaggio di effetti tipologicamente scontati (la santità sdolcinata degli occhi al cielo, mani giunte e ciglio tremulo) ad una sia pur complessivamente alta omogeneità figurativa. Allo stesso modo, in *Der var engang*..., nell' "affrettata" stesura della narrazione traluce preziosamente l'espressione della principessina che matura — il digradare delle sicurezze abitudinarie e il subentrare di sentimenti nuovi e profondi, sostenuti dall'amore.

In un punto della vicenda, la ragazza è incaricata dal principe vasaio di trasportare alcuni vasi con una carriola; un gruppo di soldati la ferma al margine del bosco, la spaventa e le distrugge il carico. Eccola rientrare lentamente in casa con la carriola piena di cocci. Se, come ha fatto (e ha fatto poco di piú), il film avesse dato luogo solo alle metamorfosi dell'espressione femminile in questo episodio — dalla invocazione muta al terrore, dalla sconsolata rassegnazione al timore, sintomo di altro, per il vasaio che si arma contro la prepotenza —, esso meriterebbe di essere stato girato: e diretto da Dreyer. Ma forse se ne può cavare la spia di quanto andrà perfezionandosi come "costante". Ovvero, una trafila di situazioni che costituiscono le "prove" a cui Dreyer assoggetterà i suoi personaggi piú importanti. Nel film su Giovanna d'Arco l'inquadratura sarà costruita come prospettiva sull'effetto che sul viso percettivissimo della ragazza avranno gli elementi di una esperienza che è insieme accertamento giudiziale, iniziazione spirituale, verifica interiore (piú una mosca, messaggera del Caso, che imprevedutamente vi si poserà durante una ripresa, senza che né l'operatore né tantomeno il regista diano l'alt). La grande novità di cui Dreyer si fa portatore è nell'attitudine piena all'indagine dei movimenti sensibili di un'esperienza purificatoria. Con i primi film, mettendosi su un'altra via che non quella del pudore ruffiano (marito della rimozione bigotta) o del voyeurismo estetistico, egli

impara a non avere vergogna del proprio sguardo, quando lo immerge nella materia caotica e intima di uno spurgo, se la posta in gioco è un viaggio verso la pulizia. *La passion de Jeanne d'Arc* sarà, cosí, il poema modernamente lustrale.

Intanto, nella Germania di Weimar (una giovinetta, anche questa, che però non supererà la sua prova) Dreyer gira *Mikaël* (1924), storia della decadenza e morte di un pittore condannato alla solitudine dal giovane modello che pure ha adottato come figlio (da cui, mi sembra, un certo tono di apostrofe del titolo, da vocativo, da invocazione). Nuovamente il tema del tradimento della vecchiaia ad opera di una sbandata giovinezza — l'antico conflitto tra "grazia" e "dignità", qui aureolato da un lucore malinconicamente ambiguo: da "de profundis" con la candida bellezza di un sir Douglas ma senza il brivido, vero e violento, di ciò a cui l'ingratitudine ridusse un Wilde.
Senza essere un grande film, *Mikaël* si svela come il tentativo

Gli ambienti weimariani molto poco « degenerati » di *Mikaël* (1924)

di mettersi in visuale sulla vicenda secondo lo stesso stile del suo protagonista pittore — precisamente secondo una sfilata di ritratti, in ambienti artistici weimariani molto poco "degenerati". Forse per questo non è un grande film: perché il suo protagonista non è un grande pittore. Molto accademico, seppure "piacevole" (appunto in linea con il padre adottivo di Mikaël), è il continuo correlarsi di oggetti d'arte e situazioni del film. Cosí, due amanti colpevoli presi da pelle d'oca per la nudità allusiva di una statuina; e il pittore — nel giorno di una onorificenza, ma senza piú Mikaël — colto da cardiaci presagi davanti alla sua ultima tela, rappresentante un vecchio caduto e morente; e l'immagine di Mikaël collegata a quella di un giovinetto coperto quasi solo di agilità silvana (forse un ricordo di un Narciso — e che altro — poussiniano).
Una scena riuscita è quando il pittore e una giovane donna che lo corteggia — e che poi si prenderà il ragazzo — guardano i quadri appesi sulle grandi pareti della casa, e Mikaël, capriccioso padrone dei loro sguardi, proietta sui loro corpi la luce della lampada che dovrebbe rivolgere sulle tele. Anche la fine è acuta, con la regressione del ragazzo, che ha appena udito la notizia della morte del protettore, a povero oggetto mammescamente dondolato, nel ritmo fetale, dalla sua amante — bella dimostrazione della tesi kracaueriana su un importante filone del cinema tedesco dell'epoca, che concludeva le ribellistiche fughe di tanti giovani in un pianto liberatorio, al ritorno, sul grembo della carezzevole mamma. In Dreyer, almeno, non c'è nessuna consolazione: in questo forse la sua personalità ha piegato la cosceneggiatrice Thea von Harbou, che fu moglie di Fritz Lang e, piú tardi, simpatizzante dello "psicopatico dal piede equino", come Carl von Ossietzky chiamava Joseph Goebbels. A pensarci bene, questo Claude Zoret, il pittore della storia, dipinge secondo un certo qual tristo naturalismo mai rassegnato alla "perdita del centro" e riportato negli anni trenta in tenebrosa auge da un pittore fallito. Tutto rientra, ancora una volta, nel buttarsi di Dreyer in ogni estensione della immagine potenziale del cinema, nella muta continua della sua pelle di serpente astuto — lui, artista, come pochi, dalla semplicità di colomba. Altro che Zoret, il primo Dreyer è semmai un Klee. E in questo senso, salutata Thea, prosegue il suo volo.

Che passa, ormai, per l'opera piú accattivante, prima della rivelaazione del film su Giovanna d'Arco: *Du skal aere din hustru* (1925). Dove si narra la rieducazione di un marito astioso e musone ad opera della vecchia governante, in un periodo di tempo in cui la moglie di lui è convinta ad assentarsi di casa facendo precipitare nel disordine l'intero sistema dei lavori domestici. Ritroviamo

Un marito astioso e musone (*Du skal aere din hustru*, 1925)

in queste scene la volontà quotidiana e capillare del male, l'egoismo minuto che erige barriere tra i viventi sotto uno stesso tetto. Viktor Frandsen è duro e sgarbato con la moglie: quando questa arriva un po' in ritardo, sulla sua colazione, a portare il bricco del latte, sibila che ormai non ne ha piú bisogno, e poi, quando lei non guarda, se ne versa un goccio nel caffè. Postille, note in margine alle pagine del libro di Satana. Dreyer segna con ironia diaccia: come quando Viktor, uscendo di casa, alla moglie che gli chiede se vuol trovare il roastbeef, a pranzo, caldo o freddo, risponde: "freddo", dopo una pausa in cui alla superficie dello schermo affiora la linea tagliente delle sue labbra cattive; e poi, a pranzo, al solo vederlo, gli pare che un roastbeef freddo sia l'ultima cosa che una moglie dovrebbe avere la faccia tosta di servire.

Il regista scopre l'inferno del quotidiano, l'odio per le persone amate. E' difficile dire quale film, prima di questo, abbia carpito, con tanta sottile, punitiva precisione, gli sguardi di gente chiusa tra quattro mura. Sui volti, anni luce di sensazioni — l'equivalente interiore dell'azione storica di Satana e delle sue vittime — concretizzano pieghe leggere, smorfie e ferite immobilità che avvicinano

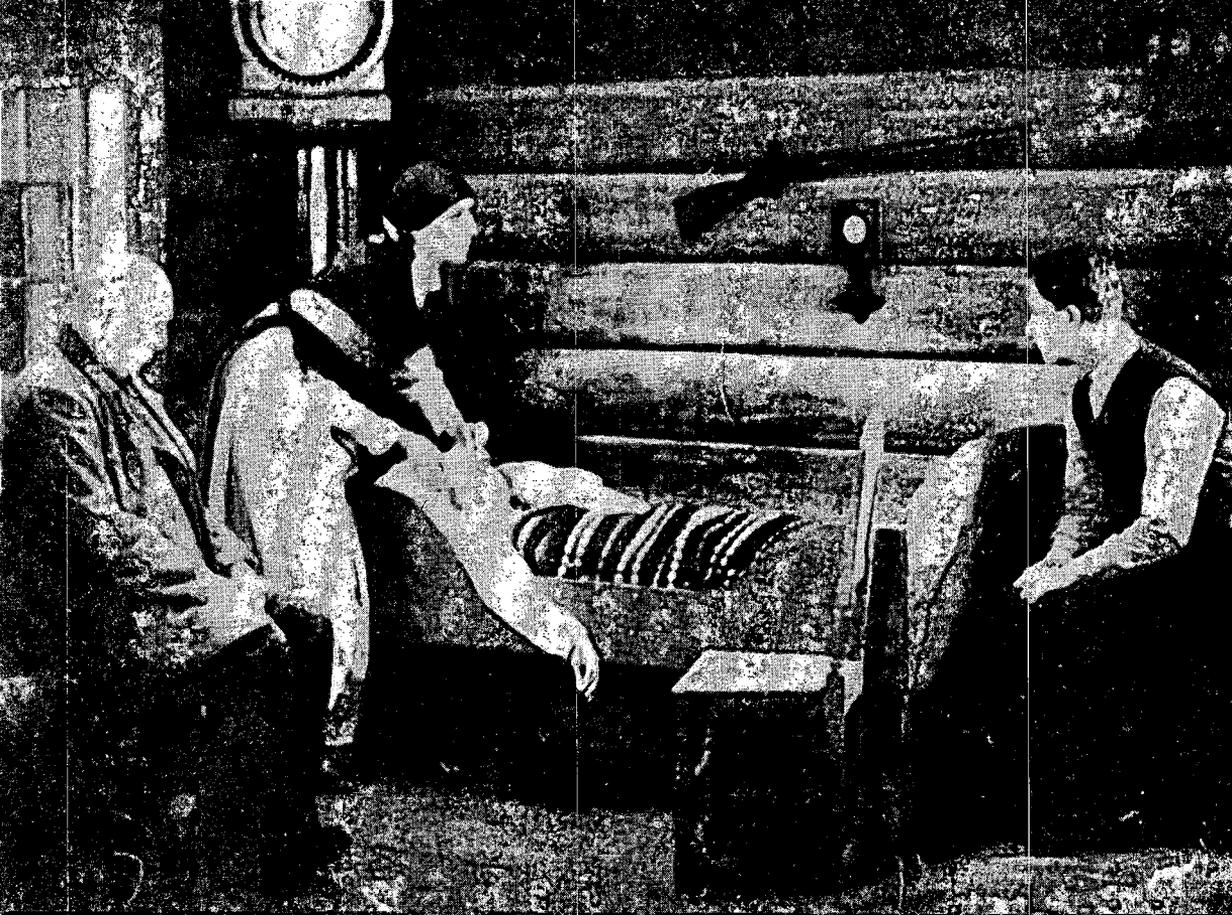
di momento in momento al limite vitale. La vecchia governante (e anche qui la vecchiaia è depositaria di una terapeutica saggezza, ma stavolta casalingamente asciutta e pizzuta) osserva sotto gli occhialetti la malagrazia della creatura a cui niente hanno giovato le sculacciate a suo tempo non lesinate. Altre se ne impongono per salvare la famiglia da questa cattiveria disgregatrice; cosí, durante l'assenza della moglie, sottopone Viktor alle sgradevolezze dell'autosufficienza domestica, e sulla sua fisionomia controlla il disgelo dell'espressione biliosamente autoritaria. La cinepresa indaga questo trapasso con ardita varietà di vicinanze ai visi, che organizzano spiritose ellissi tra gli atteggiamenti dell'uomo e la sua implacabile provocatrice: come quando questa ha quasi un sorriso di tenerezza per un tenue moto di sconforto di lui, ma il successivo contropiano (il montaggio rende esattamente la fulmineità della simulazione) ce la rimostra pietrosa come al solito, perché piú profondamente agisca la cura del male.

Anche in questo film le mura domestiche recintano un campo di sedimentazioni regolative: i lari non mentono (ma vedremo come la loro verità diventi problematica in *Vredens Dag*). Questo campo ha un cuore: l'orologio a pendolo che scandisce la vita e il lavoro della sua regina benigna, Ida, la moglie di Viktor. Quando questa va in volontario, seppure consigliato esilio, esso non batte piú. Ma forse un altro oggetto addita con maggiore evidenza una circolazione calorica che non può essere interrotta impunemente: la bella stufa, dritta come una struttura di sostegno della casa stessa, e decorata dal piccolo fregio classico di un cavaliere su un cavallo rampante. Le leggi della famiglia, che fanno parte del patrimonio tramandato dal mondo antico, devono funzionare nel calore: ciò che in tanta parte, sotto forma di costanti premure, si accentra intorno a quell'oggetto: il cibo tenuto in caldo, e cosí le pantofole per il ritorno del burbero dal lavoro o dal bar. La governante toglierà sistematicamente queste cose dai ripostigli della stufa, quando i figli di lui, partita la moglie, continueranno a mettercele. Alla freddezza si oppone una medicinale assenza di calore (l'oblio della struttura verticale della stufa, dell'oscillazione vitale del pendolo); l'uomo sconta il roastbeef freddo. Il freddo, peraltro, purifica — dove la purificazione prende la forma del ravvedimento borghese. Ma forma senza incrostazioni ideologiche, tutta deducibile dalla maschera dell'attore, parca nel male come nel bene. La catarsi non cala come una saracinesca: su quella maschera rimane un'ombra di pessimismo che lega il primo e il secondo tempo del carattere. Il burbero diventa benefico, ma Dreyer non conosce il lampo diradatore delle caligini. Conosce una luce che sale, una massiccia rifrangenza della crosta terrestre

L'orologio a pendolo che scandisce la vita (*Du skal aere din hustru*, 1925)

(con tutto ciò che nei tempi vi si è sancito) — dove il roast-beef freddo, la lontananza dalla stufa, l'assenza o la cessazione del calore possono risolversi in una domestica vita nuova, ovvero in una nuova coscienza, modestamente ma fermamente diffusa, della continuità delle cose proprio nel loro invecchiare, freddarsi e venir meno.

Di *Glomdalsbruden*, anch'esso girato nel '25, Dreyer affermò in un'intervista di non poter dire niente di speciale oltre che è « una piccola storia paesana ». Ad esser sofisti si potrebbe ricamare che una simile povertà di commento è a doppio taglio: può, sí, riferire la povertà stessa del film, ma può anche alludere a un suo scioglimento in una narratività finalmente pura, sgravata da tesi immanenti come da ipoteche di giustificazioni a venire. Però non è il caso di ricamare: la definizione dreyeriana "dice", senza molti residui, tutto il film: una piccola storia paesana. Con qualche bel quadro rustico all'inizio, quando i due giovani di campagna si scoprono innamorati, dando inizio all'antica ballata del matrimonio contrastato per motivi di interesse. Pura ispirazione campestre nella scena delle coltellate che ci manca poco che i due avversari in amore si scambino, con lei che arresta la mano di uno, senza particolare pathos — come fosse un sicuro rituale davanti a una fila di contadini. Qui Dreyer delinea l'immagine come al posto suo la produrrebbe il suo oggetto, "ingenuamente"; (allo stesso modo in *Mikaël*, lo ricordiamo, si era calato nello stile del pittore protagonista). Dopo, le manovre del padre di lei per impedire l'idillio si sgranano con svogliata meccanicità, fino a un incidente provocato ai danni del giovane dal rivale incarognito per le giuste nozze ormai celebrate. Lo sposino cade in un fiume vorticoso che lo trascina a lungo, fin quasi alle rapide. Una sequenza dove il tempo reale del fatto drammatico salda scopertamente lo scorrere delle scene a quello delle acque, stordendo lievemente lo spettatore. Tutto scorre. E siamo, tre anni dopo, alla *Passion.*

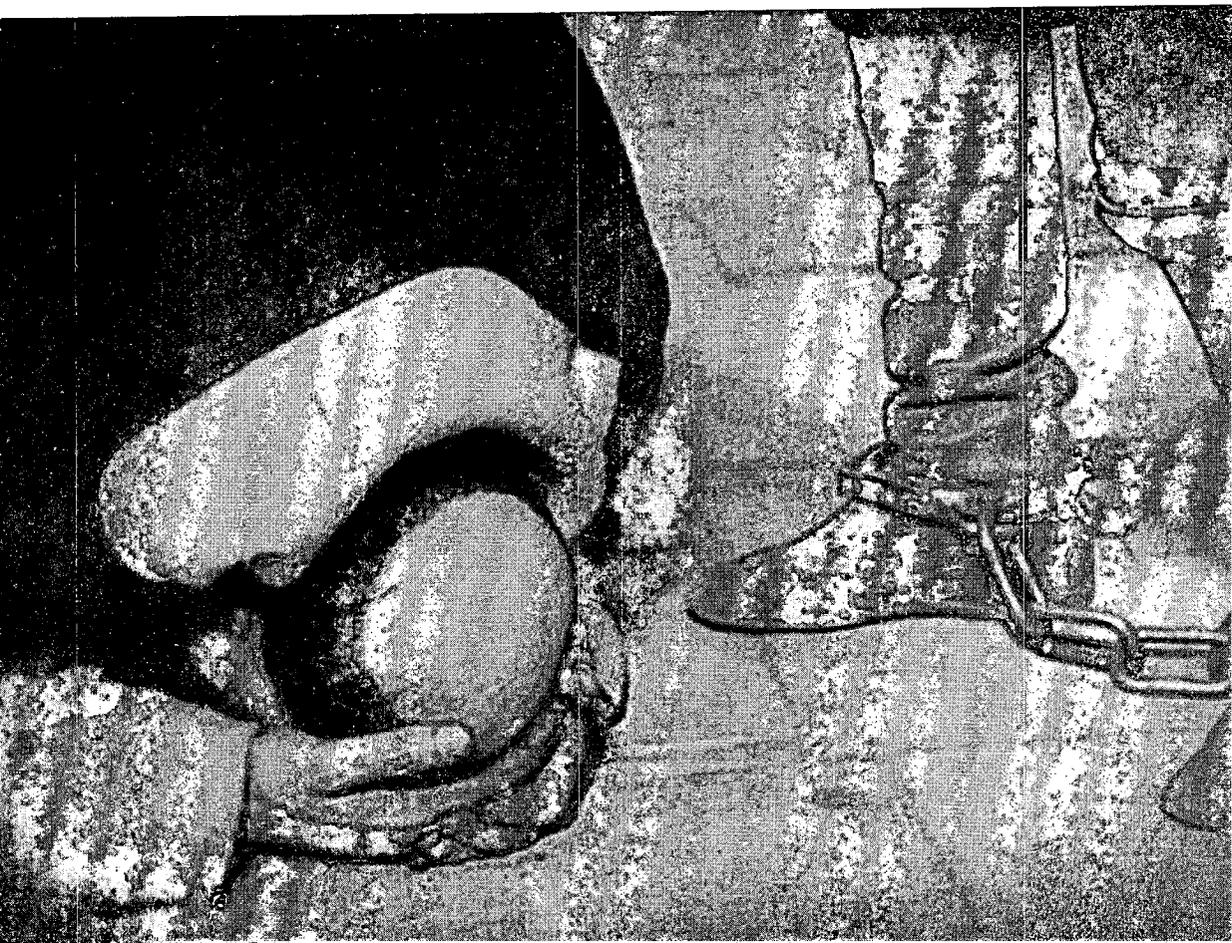
Dreyer è un autore che sa cambiare pelle quando vuole, e dietro ogni cambio gli scopriamo quanto si potrebbe dire una permanenza stilistica — che non dipende da una qualche sua indeformabile struttura di pensiero, ma dalla persistenza del suo atteggiamento di ricerca, quali che di volta in volta ne siano gli oggetti. A ben guardare, però, una fissazione è presente proprio all'interno di quell'atteggiamento, sia pure, appunto, in forma inquietamente interrogativa. E si tratta, con buona evidenza, di una fissazione persecutoria. Dove la persecuzione riguarda il contrasto per lo piú mortale che situazioni chiamiamole storiche, esterne, oggettive, producono sulla libertà interiore del soggetto, coinvolgendo e travolgendo l'ultimo suo limite di resistenza fisica.

« Una piccola storia paesana » (*Glomdalsbruden*, 1925)

L'aspetto piú rilevante di questo inquadramento implicito sembra consistere nel fatto che quella libertà interiore si sostanzia precisamente della intrinseca necessità del contrasto. Non sono personalità già costituite ad andare incontro, o piuttosto ad imbattersi, in una prova — è il meccanismo di questa, invece, che con un sibilo affilato del destino conferisce valore al carattere, perché il suo esito generalmente mortale si configura come giudizio definitivo sulla vita. Il terribile impasto di luminosità e paura che si legge sul viso di Giovanna d'Arco parla di un conglobamento di eventi affacciati su una individualità nascente dai protocolli di una messa a morte. Piú che le zeppe ogni volta infilate dai suoi estimatori per far star su, in un senso o nell'altro, le anime dei personaggi di Dreyer, occorre forse sottolineare la qualità formale del contrasto tra il soggetto e la situazione esterna. Perché è la forma di questo contrasto che costituisce la prova, cioè, *insieme*, la purificazione del personaggio e il rigore della dinamica filmica. Che il contrasto si giochi in una dimensione persecutoria (che ci sia una presunzione originaria di gioco già fatto, e perduto) dipende dall'inevitabile legame tra giudizio e morte, dagli umani soprassalti del soggetto già condannato alla morte e alla forma, e quindi attraversante

solo “formalmente” la prova. La coscienza della condanna crea anche la pura simbolicità di ciò per cui si è giudicati e colpiti. La sopraffazione non è regolata da Dreyer nel cielo dei conflitti concettuali, da cui essa concretamente discenderebbe, ma registrata soltanto in quel che ne parla l'entità materiale della vittima che è scagliata nell'esperienza definitiva e definitoria dell'identità sacrificale. La figura umana si contorna puramente della forma di questa cerimonia; non la prova è una conseguenza del libero arbitrio (della libertà di coscienza), ma questo di quella. Nell'immagine della cerimonia, nella sua pura simbolicità, Dreyer è completamente libero: e i suoi elementi si tengono tutti (compresa la mosca che “casualmente” si posa sul viso della Falconetti).
A proposito di *Prästänken* abbiamo parlato della forza della Tradizione e della Morte emersa dalla casa che avvolge la vecchiaia della donna: Dreyer accredita la vecchiaia di un potenziale di saggezza per l'evidenza stessa dell'inoltramento nella ferale parabola corporea: non importa se le usanze tesaurizzate nel tempo sono fuori moda o ridicole, perché la Tradizione, quale che ne sia l'aspetto esterno, è infinitamente vicina, per la sua antichità e

L'espressione di Giovanna è condannata all'ambiguità semantica
(*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928)

vecchiaia, alla verità della Morte. La disposizione al sacrificio è un contenuto da riempire, ma non si riempie se non della progressione di prova del sacrificio stesso: e questa progressione è compresa nell'itinerario del corpo — diventa in particolare "significativa" quando si superano i limiti della giovinezza e l'accumulo del tempo sortisce un giudizio qualitativo, in prossimità purificante al limite vitale.
Ma diaboliche circostanze possono addensare sul capo di una figura giovane, come quella di Giovanna d'Arco, una maturazione atrocemente sintetica. Può leggersi in questo senso il gioco di compressioni, dilatazioni, intorpidimenti, ai quali il viso della martire è assoggettato per tutto il corso del film, con stupefacente intensità, fin dentro il raccapriccio delle deformazioni causate dal rogo. Il tempo della sua esistenza si racchiude per intero nelle rapide successioni giudiziali; e in questa forzosa compressione si sfascia anche l'imperturbabilità dell'eroe tragico classico: se, come è stato scritto, una tragedia cristiana è una contraddizione in termini (Kierkegaard, in una nota dei « Diari », sosteneva che il giorno della morte dei martiri cristiani sostituiva il vero dies natalis al culmine temporale proprio della tragedia classica), Dreyer afferra alla radice

Gli estremi si toccano (*La passion de Jeanne d'Arc*)

questa contraddizione, dove tanto stridenti appaiono gli epifenomeni materiali del sacrificio, e la sua riesce la versione genuina e in buona fede della sofisticata costruzione gidiana dell'identità martirica dell'eroina di « La porta stretta » (la cui soglia, ancora, nel volgere veloce del tempo concesso, raccoglie un crepito interno di santità e ridicolo).
Lo schema binario del film, di primi piani della ragazza e di piú o meno rapide carrellate sui visi degli inquisitori — che, parlottolando l'uno nell'orecchio dell'altro, si "porgono" il movimento della cinepresa come gli apostoli nelle "ultime cene" del Rinascimento (e in quella del primo episodio di *Blade af Satans Bog*) si passavano la luce —, esemplifica la concentrazione maturativa e purificativa di un'individualità premuta da una accentuazione abnorme di ritmi naturali e storici. Tutto il moto di luce e ombra del film esce dagli increspamenti del volto di Giovanna. Non chiedetele di controllare i muscoli della pelle (magari come l'asciutta Giovanna, in antico stile borgognone, del film di Robert Bresson): il suo interrogatorio è un'operazione a cervello scoperto, ogni parola di un giudice — come ogni parola che le nasce dentro — tocca un centro nervoso che le ammacca il volto, come la somma dell'espressività di una persona durante tutti i dialoghi di una vita — di una persona, per di piú, "semplice", analfabeta (mero viso e oralità). Un rullo dentato che si vede girare sempre piú veloce — a incuterle terrore per farla confessare di essere agita dal demonio — diviene, a un certo punto del film, il centro vorticoso in cui si raccolgono i movimenti di ripresa sui visi dei giudici. Giovanna è in mezzo a questo vortice che la corrode sulle guance, sulle palpebre, sulle labbra. La sua fisionomia, indagata cosí da vicino, è la fragile superficie tra la resistenza interiore e il vortice distruttivo dei giudici — è il velo ostetrico di una individualità, ovvero di una travagliata distinzione dai suoi persecutori, dal movimento convulso delle menzogne e delle ruote di tortura.
D'altra parte, l'espressione di Giovanna è condannata non solo al fuoco, ma all'ambiguità semantica; dacché morire giovani può far paura anche ai santi, non si raggiungerà qui la lineare pacatezza della vecchia di *Prästänken*: punto assiomaticamente fermo contro il vortice. Il passaggio, comunque, che mette Giovanna nella parte dell'ombra — dove la verità è, a sua volta, soltanto indistinzione delle parvenze ingannatrici — sta nella ritrattazione dell'abiura, quando l'inquisita torna a dire di essere ispirata da Dio, non dal demonio. Quando aggiunge di aver mentito per salvare la vita, un giudice le risponde che, cosí dicendo, fissa da sé la propria morte. La traccia dell'identità passa per la scelta tra vivere e morire. Il gesto con cui Giovanna porge la corda caduta al boia che la

sta legando al palo del rogo, nella sua concrezione di invincibile gentilezza e di atto spaventato e irriflesso, anziché esibire una trasparente volizione sacrificale, denuncia la natura complessa e dilemmatica, fino all'ultimo, di una scelta di morte, ovvero di identità definita. Questa scena apre un ventaglio di acute e tese ambivalenze: la pena è tale da toccare il proprio contrario — la leggerezza di uccelli che volano alti sul luogo del supplizio —, e il nero del cadavere carbonizzato supera la barriera cromatica, trapassando nel bianco delle colombe appostate sulla cupola della vicina chiesa.

Ma in Dreyer gli estremi si toccano (per cosí dire) solo col piú intenso dolore dell'individuo avanzato nell'ultimo tratto dell'avventura autoconoscitiva. L'immobilità finalmente raggiunta dalla martire non frena il vortice (e alla tecnica dreyeriana dell'inquadratura e del montaggio non importa, come ad altri grandi autori, di provocare disposizioni dialettiche intenzionate al ribaltamento del conoscibile): ché questo è il movimento che si anima *intorno* al rogo, tra il popolo indignato e la soldataglia che mena colpi di mazza. La coerenza formale di Dreyer è piú forte di alcune sue dichiarazioni, secondo cui l'esempio del sacrificio, della libertà interiore, provocherebbe l'accensione di un moto di rivolta e di libertà collettiva. In realtà, o nella realtà delle immagini del film, popolo e soldati, intorno al rogo arso, non fanno altro che partecipare, in modo freneticamente devastante, del vortice a cui solo Giovanna è sottratta dalla morte.

E siamo, con *Vampyr* (1932), a una romanzesca incursione oltre la morte, al di là della soglia. Molto tortuose narrativamente risultano le modalità di questo superamento: per consentire all'autore una profusione di persone, di spazi, di oggetti quanto piú vasta possibile. Il loro numero non dà consistenza alla soglia e al passo che la supera; serve piuttosto, nel vuoto in cui il film immette, da promemoria di quello-che-non-c'è. Le persone, infatti, sono fantasmi, gli spazi sono trappole silenziose, gli oggetti sono nomi e ricordi di oggetti. Il protagonista, bel giovane dal torbido labbro (tra l'altro è il nobile che finanzia il film), scioglierà l'incantesimo materiando tutto — il suo movimento ricorda quello di chi, in una stanza sconosciuta, trova l'interruttore nel punto piú strano e si muove adagio, nel buio, per non farsi male. Si chiama David Grey e capita nel bel mezzo del ciclico risveglio di una vampira che, aiutata da complici viventi, porta la sventura in una famiglia provocando la morte del padre, mordendo una figlia e mettendo in serio pericolo l'altra. Grey trova l'interruttore — che è poi quello della luce del giorno, quando, come si suol dire, gli incubi si dissolvono, o almeno le camere d'albergo sono abbandonate

Un capriccio gotico (*Vampyr*, 1932)

dai loro insonni ospiti —, salva la fanciulla in pericolo e si avvia con lei, nel diradarsi di una gran nebbia, appunto verso l'alba. Al contrario dei due giovani del langhiano *Der müde Tod*, che si ritrovano oltre la morte a procedere insieme come in vita, a Grey e a Gisèle è concesso di tornare indietro — Dreyer "sconfina" per il tempo di un divertissement orrorifico e nel rimetter piede di qua della soglia porta con sé i due innamorati (tra cui, non dimentichiamo, il nobile finanziatore del film, che non intendeva certo sottrarre al mondo dei vivi il suo torbido labbro).
Proprio in questo capriccio gotico — che rifà il verso a modi surrealisti ed espressionisti —, gonfio di arzigogolate membrature narrative e di guglie d'immaginazione violacea, Dreyer, dalla totalità di cose evocate, ottiene un vuoto dove si addensa un fiele dell'inconscio, un soffio di circostanze malsane che ciascuno ha fiutato in momenti particolari del proprio "vissuto". Nella parte centrale del film, soprattutto, quando una delle ragazze veglia il cadavere del padre e l'altra, morsa nella luce lunare del giardino, giace in letto e carica il proprio pallore di smorfie occultamente sensuose, si avverte quella maligna oppressione che intorbida tanta parte dell'esperienza dei singoli: il contatto stranito con la morte

Una romanzesca incursione oltre la morte (*Vampyr*)

dei congiunti (in quanto tali comunicanti un po' della loro morte a chi li veglia), le variazioni del mal sonno, quando il pensiero oscilla tra lacerazione e voglie angosciose. La cinepresa si muove torpidamente su scenografie banali, incrementando grigi riconoscimenti, identificatorie sovrapposizioni ambientali.
La prima parte, invece, racchiude una disposizione quasi analitica di elementi riuniti in un "correlato oggettivo" cui la polvere, l'ombra, il taglio di luce conferiscono una circostanziata aderenza all'atmosfera dello spazio misterioso e insieme il connotato di un reimpatrio nei luoghi piú scabrosamente comuni delle puntate di una memoria media: qualcosa come le cantine dei giochi infantili, col loro palustre odore di muffa. E' qui che Grey spia i gesti degli alleati viventi della vampira: un postiglione dalla gamba di legno che si separa dalla propria ombra e un medico che risolve i malanni dei pazienti con perverse eutanasie. L'ispezione di Grey ha, in questo luogo, il senso di una ricerca della provenienza materiale delle ombre che da strane angolazioni si allungano sui muri (addirittura quelle di un gruppo di ballerini che saltellano su un frivolo motivetto, come imprigionati nell'incantesimo dopolavoristico di un carillon). La volontà di sapere, la curiosità del

giovane è giustamente circospetta — la cinepresa ruota attentamente negli ambienti alla ricerca di quelle provenienze materiali. Ma tutti gli oggetti, come le ombre, sono stati strappati al calore della vita: i luoghi in cui si raccolgono, infatti, sono abitazioni rovesciate, profili domestici annichilati da una immane rimozione della vita che in qualche tempo vi circolò e della gente che in qualche modo li animò. Dreyer sembra suggerire di riconoscere le case, riconoscere gli utensili, in questo suo primo film sonoro — che quasi per un controsenso fa pensare a un itinerario onirico nella muta agonia di un mondo annegato (di case costruite sulla sabbia, come direbbe il Gesú del vangelo e della sceneggiatura del regista). Grey si sforza di riconoscere, di penetrare questo rovesciamento. E tale preludio astratto nient'altro precede se non un racconto di famiglia: la morte di un padre e il passaggio delle due figlie attraverso una sofferenza notturna, toccata dalla vergogna e dalle intermittenze umide e acidule di un corpo che non può riposare. Ancora un concerto familiare, dunque, eseguito con strumenti sommersi e alla luce — ad esempio, tra l'altro, quando nel giardino Léone è morsa e contaminata e quando Grey smarrisce in sonno la propria ombra — di ciò che arriva di un chiaro di luna nella profondità marina dove una città è scomparsa. Caduta e salvezza di una famiglia; forse quella di Lot.

Dreyer, nell'abolizione del dato tematico "credibile" e nell'accumulazione di particolari incredibili e stonati, persegue un puro stato d'animo famigliare, il paradigma puramente emozionale di una condizione intima del legame di sangue. Cosí è durante la veglia sul cadavere del vecchio, quando la cinepresa, per collegare due figure, scivola lungo l'arredamento della stanza — tra cui un arazzo dalla misteriosa sciatteria, che ricorda i fondali delle nature morte fauves — con la lentezza esasperante che fa la solennità di una situazione di questo genere: una solennità che è insieme il culmine della pregnanza umana e occasione dell'estraneità piú completa.

Grey, con l'aiuto della luce del sole, salva le due ragazze — ed è bene quel che finisce bene. Ma il suo percorso segue la traccia di una lunga crepa nel terreno della riflessione dreyeriana sui problemi della Tradizione e della Morte. Una crepa che si allunga per piú di un decennio — definendosi con la precisione acuminata richiesta dagli avvenimenti coevi (l'occupazione nazista della Danimarca) — fino a *Vredens Dag*, e oltre.

Vredens Dag (1943) è un film di svolta: la Tradizione entra in crisi. Ma è anche film di riconferma, perché la crisi è accolta nel seno della Tradizione, quasi per un classicismo "assoluto", superatore di riemergenti aporie. Assoluta è comunque la precisione

L'istituzione della stregoneria e gli annessi sistemi repressivi
(*Vredens Dag*, 1943)

con cui vengono a saldatura i due momenti dell'immagine dreyeriana del male, con origine, cioè, nella generalità della Storia e nella capillarità dei rapporti domestici. L'anomalia familiare — una situazione pressoché tipica di tensioni tra un marito anziano, sua madre, un suo figlio di primo letto, la moglie giovane — sviluppa progressivi processi morbosi che sfociano nell'anomalia storica: l'istituzione della stregoneria e annessi sistemi repressivi. Satana gongola attendendo pazientemente, sul ritmo di Dreyer, la sintesi dei due momenti. Che arriva "puntuale" come la morte, per chi crede al destino.

Altri roghi, in questo film ambientato nel Seicento, come quello che uccise Giovanna — ma questa volta non sono sante ad ardere: e vedremo, dunque, la concentrazione dreyeriana volgersi al contenuto plausibile della definizione di strega, quale rappresentante di Satana in terra.

Un giudice che molti anni addietro salvò la madre della sua giovane moglie dalla sorte assegnata alle streghe, si sente colpevole di questa sottrazione alla giustizia divina e umana (si noti il ritorno della situazione di *Praesidenten*). Sua moglie e un suo figlio di primo letto, piú o meno coetaneo di quella, si innamorano; e quando egli morirà di crepacuore ascoltando dalla bocca stessa della donna come stanno le cose, sua madre, una donna spaventosamente arida e da tempo nemica della nuora, accuserà questa di averlo spento con un atto di stregoneria. Dopo una breve esitazione il giovane si schiererà con la nonna, e i giudici ascolteranno una assorta confessione dell'accusata. Lo stupefacente tenore della quale — fatto di ambigua autopersuasione e di nitida analisi dei rapporti di forza famigliari — chiama in causa la posizione di Dreyer nei confronti di ciò che turba la Tradizione: il cui carattere vincolante raggiunge, in quest'opera, il punto della massima problematicità, rappresentato da due personaggi diversi e complementari: il giudice Absalon e sua madre. La vecchia donna incarna il capovolgimento sentimentale della serie di figure lariche (a cui pure si apparenta per identità di funzioni domestiche e tradizionali) che nei film precedenti avevano rinsaldato lo spazio della casa e del focolare contro le minacce interne ed esterne. In lei prende corpo la durezza monologica della Tradizione, la rigida chiusura verso la morbida voglia che il nuovo, il presente ha di sottrarlesi. Il giudice è la coscienza inquieta della Tradizione, ma tutta fasciata nel corso indiscutibile di questa: non è solo un giudice, "storicamente" è un giusto — ma la sua inquietudine non riguarda certo il problema della stregoneria, bensí l'aver sottratto anni prima alla giustizia una anziana strega, la madre di sua moglie.

Apparentemente Dreyer segna, con questi due personaggi, i limiti storici ed etici della Tradizione, marcandoli con un tratto tanto

La coscienza inquieta della Tradizione⟶

piú forte se paragonato al fresco slancio con cui la giovane Anne matura ed esprime il proprio amore per Martin, il figlio di suo marito. Nelle scene della nascita e del fortificarsi dell'idillio vediamo Anne audace e decisa come la protagonista di *Glomdalsbruden*. Le passeggiate in campagna, che ambientano il rapporto tra lei e il ragazzo, la presentano come un'esponenza fisica della natura agitata da venti ora lievi ora vigorosi — il suo amore è la rivelazione di segrete leggi della natura. Il che è una variante della definizione goethiana della bellezza, ma anche l'espressione di una potenza magica, stregonesca — quella che uomini come il giudice Absalon sono tenuti a reprimere, a salvaguardia della continuità sociale dalle nevrosi naturalistiche del corpo. Il giudice patisce la coerenza della Tradizione (di cui la legge non è che il braccio armato) quando comprende che ha sposato Anne senza mai preoccuparsi di essere amato. In questo senso, uno dei momenti decisivi sopraggiunge quando egli va a confortare l'agonia di un suo collega che non ha mai dubitato né di sé né del proprio lavoro. Questi, pacatamente, sostiene di essere oggetto della vendetta di un'anziana strega che, poco tempo prima, avevano fatto bruciare. E' delle streghe la capacità di comminare la morte dall'interno del corpo, cioè per via "naturale". La stessa giustizia, ovvero la piú perfezionata garanzia della Tradizione, si rivela indifesa, nei suoi rappresentanti, di fronte all'uso delle forze naturali che le streghe hanno approntato nel chiuso del loro odio per la comunità e gli individui (un odio la cui segreta legge è proprio un amore troppo veemente). « Nulla è piú silenzioso di un cuore che ha cessato di battere » dice Absalon, esprimendo il tempo sospeso in cui una bilancia deve pendere dalla parte della natura — come sospensione chiarificatrice di una vita dai ritmi formalistici — o da quella della Tradizione — come ripresa della vita nella saldatura normativa —; (il formalismo in cui si modellano i vincoli della Tradizione è esemplificabile nel valore assoluto attribuito alla *lettera* dei modi linguistici: una frase come « lo ha fatto morire di crepacuore » può, in una società siffatta, diventare un'accusa di omicidio stregonesco, congelandosi come le parole e i discorsi nel grande gelo descritto da Rabelais).
Un vento impetuoso contrasta Absalon mentre torna a casa: e gli porta il tocco, come egli sussurra, della morte sulla spalla. Un refolo uncinante di questo vento gli fa tempesta nel petto, quando la moglie gli grida l'amore per Martin — spaccandogli il cuore. Nel "silenzio" piú totale, la bilancia si rimette in funzione — e comprendiamo che Dreyer intende il suo movimento come quello degli orologi a pendolo dei suoi film: un movimento che riesce, in ultimo, in un ancipite equilibrio tra il battito regolato del cuore e l'oscillazione capricciosa della falce.

« Nulla è piú silenzioso di un cuore che ha cessato di battere » →
(*Vredens Dag*)

Il lungo
e accorato
confronto
di *Tva Människor*
(1944-45)

Il film si conclude con una figurazione alla quale Dreyer non saprebbe rinunciare. Disposti a destra e a sinistra del feretro del giudice, la madre il figlio e la moglie di questo sono collegati precisamente dalla pendolarità sincopata dell'obiettivo, spostato da una parte all'altra del proprio asse. All'accusa della madre del giudice, dopo un abbozzo di resistenza il giovane Martin abbandona il posto accanto a Anne e passa dalla parte di quella. Il collega di Absalon, agonizzando, aveva attribuito il proprio stato alla vendetta di una strega bruciata. Questa volta è Anne che, avvicinatasi quasi in trance alla bara, parla sottovoce della vendetta di Absalon. Ennesimo movimento della bilancia — il movimento dell'equilibrio, dove l'ago è il feretro e nel cadavere del giudice si uniscono le potenze invincibili della Tradizione e della Morte. Anne infatti, già forza amorosa della natura e forza naturale dell'amore, è inequivocabilmente sconfitta dal formalismo della metafora-accusa: la *lettera* del suo desiderio (che Absalon morisse, perché lei potesse

Inger,
pilastro
affettivo
della casa
(*Ordet*, 1954)

vivere con Martin), spentosi il suo sostrato naturale, diventa la sua condanna al rogo nella forma che la Tradizione ha da sempre, per definizione, ritenuto perfetta: la "piena" confessione, con cui gli inquisiti si identificano con gli inquisitori e la giusta e necessaria punizione è inferta in un clima di comunitaria solidarietà.

Dreyer crede alle streghe perché crede ai giudici, allo stesso modo in cui crede alla presenza del maligno perché crede in Dio. "Credenza" integrale — quanto di piú lontano dall'integralismo come si intende da noi. Credere a tutto, con la capacità che in questo senso detiene un bambino fatto uomo senza smettere di essere un bambino, significa fare i conti con la contraddizione magari sorgente tra due entità, comprese in questa totalità di credenza, non combinabili nel quadro di un senso in qualche modo "comune". Dreyer non scuote, sorridendo, le spalle, ammiccando che le streghe non sono mai esistite e che erano solo delle sfortunate

nevrotiche — egli crede alla "libertà" delle streghe, di cui non è in questione l'esistenza, ma il gioco: che esse sono libere di fare (con i rischi che comporta), come il buon Dio e i giudici fanno il proprio (oltretutto, il formalismo della lettera delle parole — e alla "parola" sarà dedicato uno dei prossimi film —, in un artista "ingenuamente" autentico come lui, è molto vicino ai cosidetti processi di formalizzazione, che la psicanalisi ha dimostrato non meno punitivi verso la "natura" che i processi alle streghe). Questa è almeno l'economia del pendolo, se non vogliamo chiamarla legge. E, "credenti" o no, all'economia non si può sfuggire come forse si potrebbe sfuggire alla legge. Lo sperimenta, fino all'estrema conseguenza, la coppia del film successivo: *Tva Människor* (1944-45).

Non sfuggono, questi "due esseri umani" (come suona il titolo), dopo una serie di tentativi effettuati nel chiuso di un appartamento dal quale nemmeno la cinepresa di Dreyer evade mai. Il punto è se questo non-sfuggire non realizzi esso stesso un'evasione: con il che risiamo alla problematicità del nodo di Tradizione e Morte — in cui la coppia espleta il proprio destino all'interno di un legame indistruttibile, che le sopravvive —, e, dall'altra parte, al paradosso di un cinema tanto piú — come, senza abuso, si può dire — essenziale, quanto piú costretto in (e distillato da) una forma teatrale classicamente impostata sulla regola delle due unità. E il doppio gioco di costrizione e liberazione — su cui si articola profondamente il binomio (talvolta "doppiezza" satanica) di Tradizione e Morte — trova un rilievo rappresentativo precisamente in quelle incisioni che il tempo scava sul luogo, e da cui derivano le contaminazioni che infrangono l'unità deittica di entrambi. Il lungo dialogo tra i due coniugi è infatti segnato da ondate di desideri e ricordi che spostano la nozione del luogo nella terra della felicità realizzabile, di quel reimpatrio ideale di cui sembra parlare un torso antico che risalta su un mobile della stanza, ennesima spia scenografica di un mondo che si ostina a volersi presentare come congruo patrimonio di continuità.
Uno psichiatra è accusato di essersi appropriato di una importante relazione scientifica del suo socio e di aver organizzato il delitto in cui quest'ultimo ha trovato la morte. Da un suo lungo e accorato confronto con la moglie viene fuori che a uccidere è stata lei, per sfuggire a un ricatto dell'altro. La donna si avvelena mentre il marito sta preparando le valige per la fuga. Questi, allora, inghiotte le pillole rimaste e si spegne tra le braccia di lei che, ugualmente venendo meno, gli canta in italiano una ninna nanna già accennata all'inizio del loro incontro: uno struggente tema di viaggio, di ritorno in un'area assolata e pura. Un ritorno, dunque,

La parola di Cristo e la parola di Johannes (*Ordet*) ⟶

che, tra le braccia della donna, è anche quello al grembo cullante (come Mikaël stretto a quella che lo ha sottratto al padre e maestro). I due termini fondanti di una famiglia sperimentano nel recinto esemplare della casa il loro essersi trovati — e il loro durevole trovarsi — a "formare" famiglia. Il desiderio del viaggio — nelle terre dei torsi antichi, dei segni di una bellezza successivamente diventata legge — non è, in quel chiuso, che una ricerca della legittimazione originaria dell'emozione e del caso del primo trovarsi: le parole della ninna nanna trovate cosí come venivano e poi divenute formule care ma inflessibili della serenità di ogni figlio di mamma. E la ricchezza sconosciuta di questo film sta nel dosaggio preciso dei segni irruenti da un territorio dove un nucleo sensoriale ha gettato il suo ponte verso la forma e la sanzione dell'istituto civile — un dosaggio precisamente disegnatosi come rapporto dolceamaro tra lontananza di quel territorio e sua prossimità salvifica nella decisione con cui i due coniugi avviano il viaggio nel momento stesso in cui il serrato spazio che li ha visti parlare — ovvero vivere solo del proprio dialogo — diventa una perfetta Casa del Silenzio (come, nella sceneggiatura su Gesú, è chiamata la pietra che chiude e poi riapre alla vita il corpo di Lazzaro).

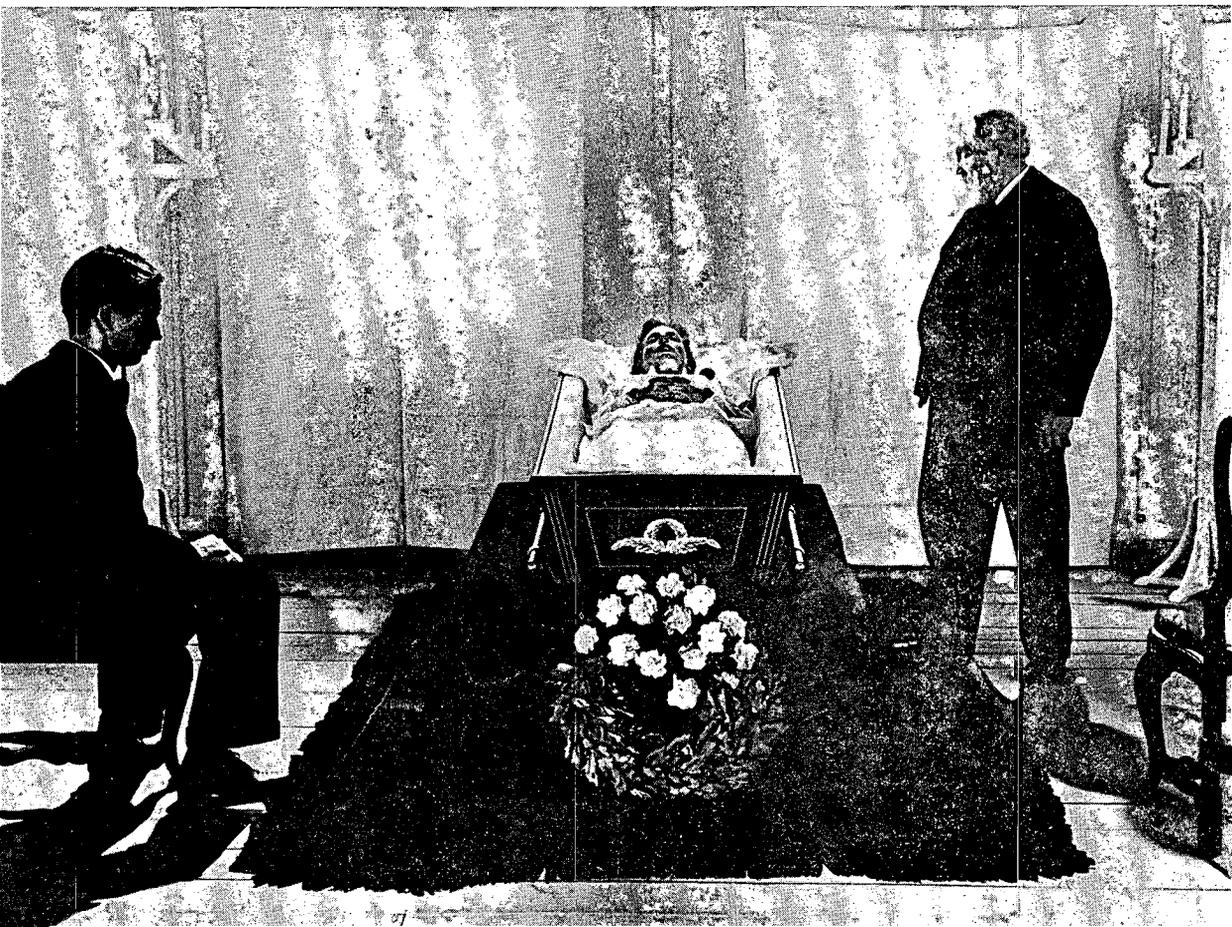
Secondo Kierkegaard, « un pensatore senza paradosso è come un amante senza passione ».
Ordet (1954) è il film in cui Dreyer forza le sue tematiche. La "parola" infatti è un paradosso, e, dacché Dreyer forza felicemente, un paradosso "riuscito". Il miracolo è il piú spinto paradosso nel linguaggio contemporaneo, se vogliamo: nella "prosa" dei tempi che hanno cominciato a scorrere dalla fine degli ultimi scampoli eroici. Il problema è che il paradosso, per quanto estremizzato, non scappa dai confini del linguaggio: anzi, li riconferma al piú alto livello, esalta ciò di cui essi costituiscono sempre il bordo esterno, sul filo del quale l'ambivalenza paradossale, come un funambolo, si transcodifica la preghiera a bestemmia e viceversa.
Quello che importa è l'intensità formale dell'ambivalenza — l'intonazione della "parola". Che è un'intonazione saturnina, propria dei folli, dei bambini, degli artisti: Johannes, che si crede Gesú; Maren, la piccola figlia di Inger; Dreyer. La "parola" non dice direttamente la presenza del divino. Assume, questa volta, tutto il proprio carico formale, fin dall'inizio — come una prosecuzione della confessione della strega Anne —, perché Johannes ha in bocca la parola "classica", il verbo evangelico, la rivelazione formalizzata. Una parola che è la linea dove confluiscono e si verificano i linguaggi parlati dagli altri protagonisti. La presenza

La ritrovata fede di Mikkel (*Ordet*) ⟶

del divino, allora, è detta soltanto dopo la formalizzazione della parola: non è Gesú che parla, ma precisamente un paranoico che si è assunto un ruolo (il ruolo), cosí come le intenzioni di Dreyer sono diventate immagine — e parola — per assunzione di una convenzione: della forma di un folle che si crede Gesú. La constatazione del divino, cioè un giudizio di valore assoluto, è tradotta nell'asserzione dei fatti lungo i quali si sviluppa il film, in una costruzione di giudizi di valore relativo elaborati in progressione su materiali tranquillamente acquisiti e digeriti nel loro aspetto linguistico.

In un racconto di Borges c'è uno scrittore che scrive, parola per parola, il « Don Chisciotte » di Cervantes: i due libri sono assolutamente uguali, eppure assolutamente diversi. Naturalmente, se uno leggesse quello che il detto scrittore ha composto, l'attribuirebbe senza dubbi a Cervantes. Ma la differenza esiste; esiste questa fantastica identità-diversità, e per merito di un altro testo: precisamente quello del racconto di Borges. La parola di Cristo e la parola di Johannes: è Dreyer che si fa carico, nello spazio della follia di quest'ultimo, della identità-diversità tra le due — dove si gioca tutta l'ambivalenza del paradosso —, pronunciandole solo e soltanto come immagine — e "parola" — del suo film. Si può obiettare: ma il miracolo non avviene proprio quando Johannes è rinsavito e non si crede piú Gesú? E si può rispondere: certamente, perché Dreyer ha portato fin lí la narrazione al punto giusto di cottura per servire "direttamente" la propria capacità di far fruttare tutti i mezzi della visione, di concretare una stupefacente convenzione narrativa (peraltro vecchia di quasi mille anni) nello spazio a sé dell'immagine del suo film, senza nemmeno piú la corrispondenza fabulare della convenzione, della mania, di una parola già assoluta e poi "relativizzata" e formalizzata nella interpretazione di un folle. A questo punto Dreyer si prende tutta la follia di Johannes. Può farlo, perché folli, bambini (la figlia di Inger, che "crede" allo zio-Gesú) e artisti sono dello stesso segno: quello sotto cui Dreyer si assume la responsabilità del *suo* miracolo (e del ridicolo, se non avviene). Anche in *Vampyr* una giovane donna resuscita all'alba, seppure solo da quella che Coleridge chiama death-in-life. Lí c'è il testo di un libro sui vampiri — le cui pagine invecchiate scorrono davanti alla cinepresa a spiegare, per cosí dire, l' "ideologia" vampirica (e il problema della parola è complicato dalla difficile transizione al film sonoro, con quell'ibrido di didascalie e di pagine fitte, appunto, e di parlato a volte molto incerto) —; qui c'è il vangelo, una parola originaria ma usufruita dalla bocca distanziante di Johannes. Poi Dreyer, nella scena del miracolo, trasforma in carne questa parola: la dice soltanto attraverso l'immagine del proprio film. Lui è Gesú, regista

di miracoli. La metafisica appare spesso come "metaforica presa alla lettera" (H. Blumenberg): cioè alla parola, cioè all'immagine. Il trucco c'è, e (è l'immagine che) si vede: gli spettatori del miracolo sanno di essere anche gli spettatori del film e seppure lo dimenticano, magari in quel momento, non confermano altro, ora e sempre, che l'impatto emozionale della cosa dreyeriana. Dreyer, lui sa, a sua volta, che nel trance della pitonessa la parte della simulazione è vera e quella dell'invasamento è puramente rappresentativa — a prescindere dalla divinità pagana o cristiana — e che questa inversione fondativa è data dalla presenza, di fronte all'officiante, di una figura detta "spettatore": che va informata e, piú, emozionata e persuasa.
La storia, tratta dal dramma di un non eccelso scrittore danese (Kaj Munk), serve bene l'irrinunciabile propensione dreyeriana per il tema della famiglia — cellula originaria, essenzialmente nella figura della moglie e madre, di un infinito ripetersi di gesti e situazioni che quanto piú il regista intende riconfermare tanto piú finisce per scrutare alla ricerca di incrinature: con un gusto che potremmo, in qualche modo, definire demoniaco, se sotto la sua compassata superficie non lasciasse trasparire il trauma poco

La durezza inaggirabile della bara (*Ordet*)

eclatante dell'orfano (com'era Dreyer) defraudato della sua "scena originaria".

Johannes è convinto di essere Gesú e predica il "sermone della montagna" alla brughiera che circonda la casa, mentre il vecchio padre e i due fratelli lo cercano nella notte. Assieme a questa, l'altra sua fuga, dopo la morte della cognata, segnerà la traiettoria ordinaria della vicenda, prima dello scatto epilogico del miracolo. Il vecchio Borgen tenta di convincere un sarto a concedere la figlia al suo ultimogenito; ma ci sono di mezzo questioni di orgoglio e ripicche, che trovano un elettrico terreno di coagulazione nella diversità della fede dei due: Borgen concepisce la religione come un principio di coesione della gente per simpatia, per umorose solidarietà, l'altro invece è un puritano, predicatore e intonatore di salmi per una piccola comunità di contadini che se lo è preso, o che piuttosto si è fatta prendere da lui, come guida spirituale. Sempre il rapporto con la fede distingue gli altri personaggi di questa tastiera, su cui Dreyer passa dita molto sensibili, trasvalutando le stesse note del "credo" in un motivo scandito nelle sue componenti con moderna autointerrogazione (le "fughe", e i recitativi, di Johannes conoscono quasi un lirismo dodecafonico, straniato e glaciale).

Pilastro affettivo della casa è, nemmeno a dirlo, la giovane moglie di Mikkel, dei tre figli quello che ha perso la fede, quasi per equilibrio alla perdita della ragione di Johannes. Ma Inger, che è incinta, muore in una terribile notte in cui il medico ha dovuto sopprimerle il bambino nel grembo per tentar di salvarla, mentre nell'ombra delle altre stanze Johannes vede andare e venire, giusto sulle oscillazioni della salute della puerpera, la sagoma odiosa della visitatrice con la falce. Subito dopo, nel dolore caduto sulla casa — con la disperazione fremente di Mikkel e l'introversione dolcemente dignitosa del vecchio Borgen — Johannes fugge un'altra volta. Ma per tornare la mattina del funerale, rinsavito, a dire la parola che farà sollevare Inger dalla bara. Come nella storia di Giobbe, dopo la prova torna il sereno; e se all'appello manca il maschietto che Borgen aveva atteso dalla nuora, il nucleo famigliare, per tornare a vivere e a perpetuarsi, può contare sull'acquisto della giovanissima figlia del sarto — da questi infine concessa con una promettente smagliatura del suo rigorismo bigotto — e soprattutto sulla ritrovata fede di Mikkel: che si ritrova in piú tra le braccia non solo la mediatrice tra congiunti e simpaticissima casalinga che conosceva ma anche una creatura emaciata e fascinosa, dagli occhi segnati, carica, piú ancora della fanciulla morsa in quella cineseria delle tenebre che era *Vampyr*, di tutto il senso della notte piú fonda. Anche Johannes ha fatto esperienza

di una notte, e l'ha introdotta nei ritmi ordinati della casa. Ma Dreyer ha lasciato che questa notte si insinuasse con grande naturalezza, come in un normale crepuscolo: quando uno si gira e vede che il sole è proprio tramontato in quel momento in cui si girava. Una naturalezza cosí sottile da chiedersi se sia un candore dell'ironia o un'ironia del candore: per esempio quando Mikkel spiega al nuovo pastore che a Johannes sono stati fatali i libri di Soeren Kierkegaard — proprio come quelli di epica cavalleresca al cavaliere dalla trista figura. Quando i tre uomini attendono l'esito del malanno di Inger, Johannes si aggira inopportuno per la casa, braccheggiando l'odore della prossima perdita, dell'assenza che sente in sé come condizione del limite (orfano degli uomini e figlio di Dio). La casa è lentamente attraversata da questo corpo pazzo che non vuole appartenerle e che tuttavia la reggerà nell'attimo della prova mortale, quando sarà messa in pericolo definitivo la coesione dei suoi membri e quindi il lavoro, il circolo dell'affetto e i moti minimi dell'attenzione — tutto ciò su cui Inger esercitava il suo sorridente patronato. Perché senza Inger la famiglia di Borgen è niente: la superfetazione della parola divina all'orecchio di Johannes (con la mediazione galeotta di Kierkegaard) lo porta alla paranoia; Mikkel cova la sua perdita di fede acidula come una gastritella nervosa, e a lungo andare richiedente come questa una qualche operazione chirurgica (una non-fede vissuta con quel dispetto quasi infantile che tanto bene sua moglie sa stemperare); Anders, poi, pensa solo alla figlia del sarto. Inger è l'unità di questi gradi, è quanto sostanzia in una famiglia, abitante sotto lo stesso tetto, la solitudine dei singoli davanti all'infinita natura. Alle forme di angoscia — anche a quella strisciante e autoironica del vecchio — ella impone la pacificazione abitudinaria di un carattere che conferisce alla casa un ordine del tempo. Quando muore, Mikkel, disperato, ferma il pendolo dell'orologio — cosí com'era fermo nell'assenza di Ida in *Du skal aere din hustru*. Il pendolo riporta al suo senso impeccabilmente esatto e astratto, eppure cosí aurato di calda affettività, una somma sperduta di momenti interiori, di pulsioni centrifughe della famiglia. La sventura che colpisce Borgen (Giobbe) nei suoi figli arresta questo pendolo col cuore di Inger. L'ultima veglia del cinema di Dreyer è la piú interna e slabbrata: ci vuole un miracolo per risolverla. Il vecchio e i due figli (Johannes è fuggito un'altra volta) piangono nel salotto bianco e vuoto, dove pochissime linee verticali di mobilio — compreso l'orologio fermo — concorrono con le nere sagome degli uomini a rilevare la durezza inaggirabile della bara. Questa morte e questa veglia hanno voluto gridare la contraddizione tra, da una parte, la linea continua di tutti i nuclei, i gruppi,

le famiglie soprattutto, che hanno realizzato nei secoli la tradizione, appunto, della loro continuità in quanto tale, e, dall'altra, la discontinuità, la perdita secca dei loro rappresentanti piú vitali e, accanto al desiderio di perpetuarsi, l'atto inevitabile e menefreghista della sessualità in quanto tale. Di questo, anche, parlava di "sermone della montagna" di Johannes, e il vangelo paranoico di Soeren Kierkegaard. Si tratta, adesso, alla fine della veglia, di mettere il coperchio e chiudere in bellezza — e da una parte, infatti, vediamo il nuovo pastore (anche in *Prästänken* c'era il tema del "nuovo" pastore: un ricambio, o meglio l'ultimo anello del continuum tradizionale), adorno di una "lattuga" secentesca intorno al collo — con cui si fa chiaramente simile ai giudici di *Vredens Dag* —, che pronuncia un quadrato discorso sull' "eterno e immutato", per poi tornare a sedere accanto al dottore, nella vecchia iconografia dello spirituale e del materialista, le due gambe del mondo.

Ma dall'altra parte vediamo Mikkel buttarsi sulla bara e piangere

La giovinezza è una distanza siderale (*Gertrud*, 1964)

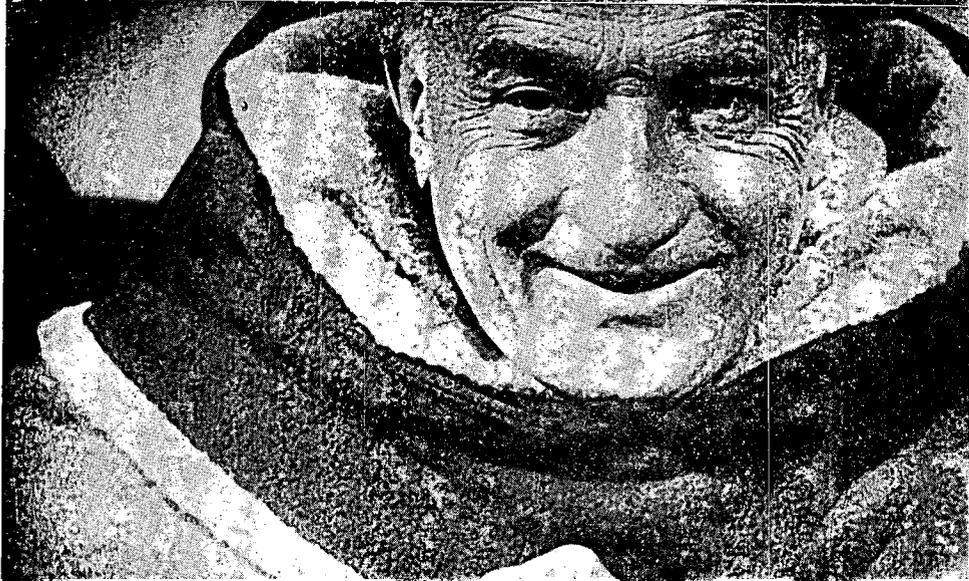
amaramente che egli andava, anche il corpo di Inger. Il successivo miracolo di Johannes — che riporta in vita Inger — dice né piú né meno che è necessario un miracolo per risolvere la contraddizione. Lo dice però con un'immagine in cui passa una simultaneità di significati (dunque quella contraddizione non nel suo "scioglimento" ma nella sua ridente presenza, anch'essa, *in quanto tale*): la Tradizione, o quella che — consolatoriamente, in questi casi — si chiama vita, sarebbe continuata nei nipotini che la nuova nuora avrebbe dato a Borgen, ma la persona Inger, la sua singolarità tanto cara, è piú forte di quella forma di vita continuata; ed anche: la vita, o quello che si può chiamare Tradizione — in certi casi —, può a maggior ragione, ovvero a maggior gloria propria, continuare in Inger, che tante care prove ha dato di riunire sotto un tetto le strade perse e disperse degli altri. Cosí, la contraddizione non si scioglie: il pendolo oscilla tra i due poli di essa (misurando lo spazio della immagine e della "parola" di

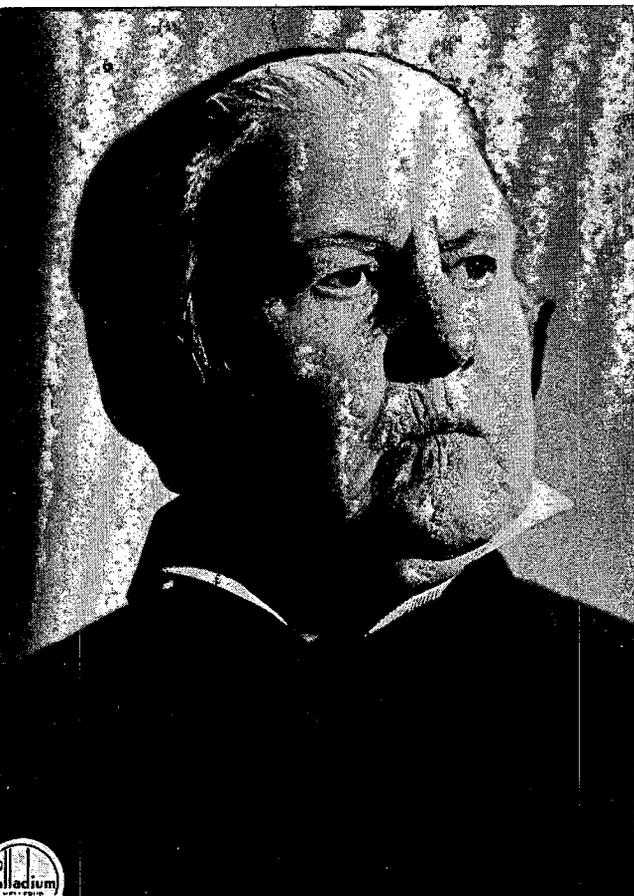
La fine
del cammino
(*Gertrud*)

Dreyer), prorogando a tempo indeterminato, come un'eternità bastarda ma scetticamente effettuale, la durata concessa e possibile prima dello scioglimento.

Gertrud (1964) è il dopo-veglia. E' una tomba; avete presente il sepolcro canoviano per Cristina d'Austria? E' anche quel genere di monumenti funebri che un artista classicista ama approntarsi. A pensarci bene, la cifra non è nemmeno canoviana: è Thorwaldsen, al quale Dreyer nel '49 dedicò un documentario perfetto. Per tanto tempo hanno detto che erano piú vitali i bozzetti che i risultati finali del troppo lucido marmo canoviano; e poi, finalmente, si comprese che il progetto dello scultore era soltanto quel tipo di "vitalità", esemplare, contemplabile nelle opere compiute: quel-l'ipernaturalismo dell'idea. A Thorwaldsen andava e continua ad andare peggio: lui la sua parte vitale l'avrebbe addirittura nei lucidi marmi del suo maestro Canova, di cui sarebbe un congelante ripetitore. Il che non mi sembra piú sostenibile (come lo stesso documentario dreyeriano indica). Non perché occorra "rivalutarlo" — la sua scultura appare francamente al di là del bello e del brutto, scolpita nel piú astratto iceberg della memoria talassica —; semplicemente, non è il caso di attribuirgli un'eco di palpiti non suoi, lui che si è messo con tanta decisione nel piú lontano recinto, il piú esente da ogni macchia di vita sensibile, dove nessuna ascendenza conta piú. Come Dreyer, che con *Gertrud* si nega a se stesso. Piú esattamente, non parla piú della Tradizione e della Morte — fa parte di esse. E' completamente uguale e completamento diverso: Dreyer parla "dal" mondo "del" quale ha parlato: fatto il suo ingresso nell'ultimo segmento della vecchiaia, sta per inoltrarsi come l'ultima figura del corteo inghiottito nella porta del monumento sepolcrale a Cristina d'Austria (che è appunto un vecchio col bastone, ultimo, per tragica ironia della sorte, dopo un bambino e una bella giovane). Nella casa di Gertrud non c'è un orologio a pendolo — l'oggetto che fa piú spicco su una parete è un grosso, luccicante barometro. Il tempo è finito, ciò che rimane è un problema di temperatura. Il vecchio Dreyer si china sul sepolcro a decifrare la classica scritta della Morte in Arcadia. Ma per un'estrema, labilissima commozione — e forse anche per un'avanzata miopia senile — la vista si confonde: quel luogo finisce oltre la Danimarca e l'Arcadia, oltre se stesso — come Dreyer è oltre la propria "poetica" —; diventa un'indeterminatezza, una mancanza logistica, il vuoto da dentro (che nient'altro sono, da dentro, Morte e Tradizione): Dreyer stesso, vecchio e avviato nell'esperienza del mondo dietro al sole, senza gente. Come non anteponiamo bozzetti e calchi in gesso alle opere finite, la bottega canoviana a Thorwaldsen, nemmeno cerchiamo moti

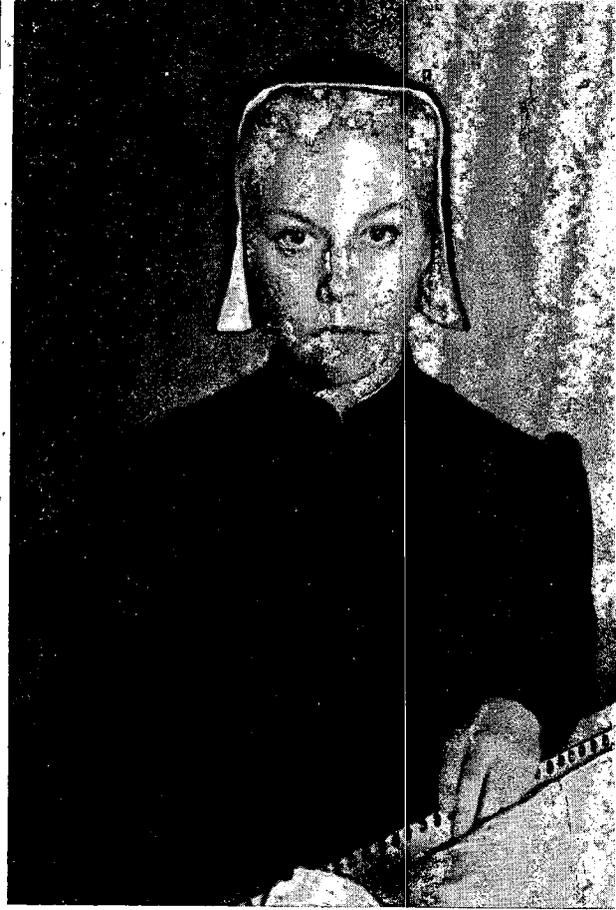
ed erubiscenze nel marmo dell'ultimo Dreyer, se il suo “valore” — al di là del bello e del brutto — sta solo nell'immobilità e in quella assiderata bianchezza. Di questi due dati, a inizio della storia, Gertrud prende atto con grande determinazione: stanno trasformando la sua vita nel fregio di un sepolcro imbiancato, donde la decisione di verificarli con la forma “amore”. Gertrud, porena di un rompighiaccio, si scuote contro la pietrificazione (che è anche un termine della patologia schizofrenica), e col suo moto di composta ripulsa dà vita alla lieve partenza del film. Quando suo marito le comunica di esser stato nominato ministro della Giustizia (ancora questa — come i giudici di *Vredens Dag*), Gertrud gli annuncia di volerlo lasciare. Ama un giovane pianista, che, però, va in giro a gloriarsi di portarla a letto. Gertud lo apprende per bocca di un suo ex amante, un poeta tornato in patria per nostalgia di lei. Ma la donna, amareggiata, lascerà casa e paese, e molto tempo dopo, ricevendo un amico vecchio come lei, gli farà un quieto consuntivo della propria vita — come a epitaffio sulla porta che, congedandosi con un leggero movimento della mano, ella chiuderà simbolicamente su di sé. Questo leggero movimento è l'ultima oscillazione del pendolo del cinema dreyeriano, praticamente alla fine del cammino dalla vecchiaia della Margarete di *Prästänken* alla vecchiaia di Gertrud che si spegne in solitudine. Lí essa si identificava con l'autorità della Tradizione mediante un vivace confronto con una giovinezza (del marito di Margarete) che il regista, per quanto la esibisse frivola e intemperante e ai limiti del delinquenziale, non poteva non sentire come una condizione — personale, eventualmente dialettica — della propria capacità di rappresentazione del mondo. In *Gertrud* la giovinezza del pianista è a una distanza siderale. La vecchiaia di Gertrud, quando Gertrud è ancora giovane e bella, è una proprietà interna dell'occhio di Dreyer: la Tradizione come processo di fissità dello sguardo — prima mobile, ma anche dispersivo e scentrato — su un punto sottratto al precipizio caotico degli eventi e insieme (come quando si ripete una “parola” fino a perderne il senso) cancellato dalla troppa concentrazione, unificato in indistinta chiarità, o in mortale bianchezza, con l'occhio naturalmente stanco, spalancato sull'evenienza del proprio irremissibile chiudersi. Quello della Tradizione è un sentimento aporico (domanda variabilmente enfatica che si dà come la propria risposta): è un solo blocco il disgusto per il macerarsi, ancora in vita, del corpo e l'assenso, nobilissimo autodegnativo e talvolta rimbambito, alla legalità, o meglio alla “giustizia” di quel processo macerativo: dove la condanna diventa un inno, e non solo alla notte ma allo stesso giorno.

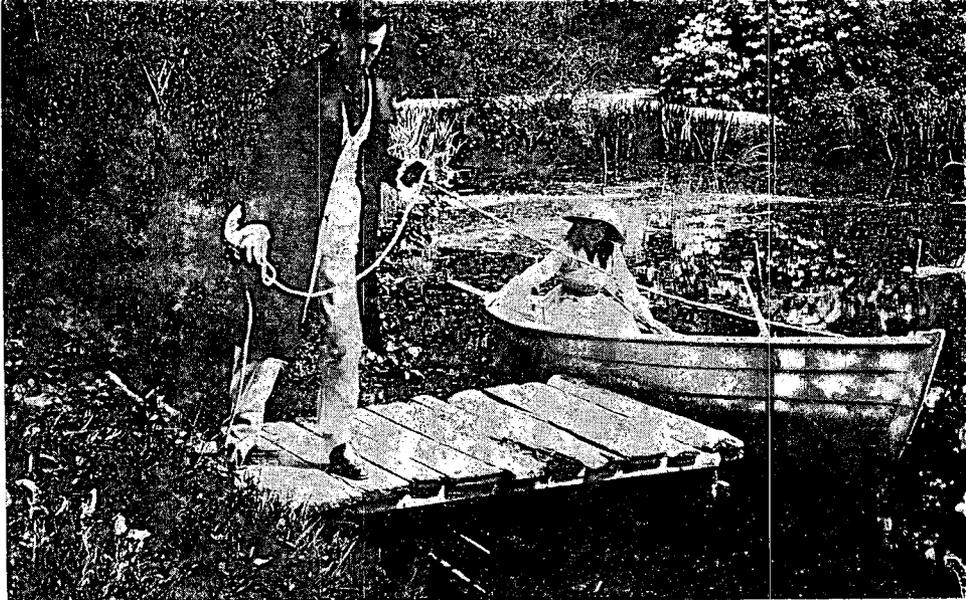
La ritenzione dell'angoscia prevede che il colore della carne, proprio

... e i volti
dei suoi giudici

in quanto fissata con la massima intensità, diventi un puro bianco, cosí come quello che si dice il dispositivo della sentenza allontana incommensurabilmente la flagranza del reato. Per questo in *Gertrud* si parla tanto dell'amore fisico, ma da una lontananza che ne usura e dissolve precisamente la fisicità. Il marito di Gertrud appare molto preoccupato dal fatto che la moglie sia stata a letto con un altro, per il fatto in sé piú che come inizio di una rottura definitiva. Il giovane pianista non vede l'ora di possedere la sua amante, per poi andarlo a dire in società. Due atteggiamenti molto "veri": che nella fissità di Dreyer si avvicinano al grottesco. L'ex amante di Gertrud — dal quale lei, nel colmo della felicità, si era separata in seguito al ritrovamento di un foglio in cui egli aveva scritto qualcosa sul contrasto tra il proprio lavoro e l'amore per una donna — è divenuto ormai un celebre poeta e quando torna in patria, a una festa in suo onore, un gruppo di studenti, nel piú rigido cerimoniale accademico, gli tributa un impettito omaggio, accostando per bocca di un declamatore l'argomento dell'amore fisico, determinante nei versi di lui, al proprio rigoglio giovanile.
Anche qui Dreyer è vicino al grottesco: per il rapporto che si crea tra le forme tradizionali e stilizzate dell'omaggio e l'istanza materiale e positiva del sesso. E ancora di piú vi si avvicina nella desolante sciatteria dei versi tratti da un'opera del poeta e recitati in suo onore (si veda, a conferma della tensione finale di Dreyer verso il "canto d'amore", la recita del « Cantico dei Cantici » da parte dei due sposi della parabola, nella sceneggiatura su Gesú). La poesia, come una sentenza e come ogni formalizzazione, allontana la spontaneità del desiderio e la fa attraversare da una vena, terribilmente seria, di ridicolo. Il crinale è sempre quello tra natura demonicamente agente — e agita — ed esorcismo legislativo; ma qui la natura può celebrare la sua vittoria all'interno di una sancita sconfitta storica, e gli impulsi vitali ritornano come movimenti discreti al lume di candela di una veglia, quasi gratuiti e allarmanti effetti del rigor mortis. Il posto in cui Gertrud si incontra col pianista non è la campagna ventosa della strega di *Vredens Dag*, ma un parco cittadino che Dreyer inquadra privilegiando segni fortemente culturali: un laghetto artificiale, un piccolo obelisco in una zona di luce, una copia della Venere di Milo (come in *Mikaël*, c'è una scena in cui a Gertrud e a un suo amico provoca un piccolo sussulto, in un salone di rappresentanza, un arazzo su cui campeggia la nudità di una dea o di una ninfa). Il terreno di quel crinale, dove si gioca la grande battaglia, è precostituito; la stessa Gertrud è un'erma tra le erme, sia pure quella del rifiuto. La sua affermazione non è meno scontata della

sua vecchiaia — ed era partita come il viaggiatore di un racconto di London, perso in un paese ghiacciato, per il quale, una volta bagnatisi i piedi, contro i venti il gelo e un irrisorio numero di fiammiferi, c'era un'unica alternativa: "accendere un fuoco" o morire. La certezza del morire trasforma i fuochi in ricordi o rimpianti mentre ancora ardono: in questa sua opera testamentale (pur se i progetti erano tanti) Dreyer si decide all'uso del flashback, e la stessa vita di Gertrud sarebbe un niente senza il suo ritratto da vecchia nelle ultime scene.

Meno che mai l'illuminazione è "naturale"; perché la luce dà vita agli oggetti, e questi invece — specchi, consolles, lumi, acquasantiere: isolati ciascuno da un gesto luminoso — devono affiorare come in seguito a una purificante trasmutazione: che li rende parti non piú di una casa, di una con-sistenza domiciliare e familiare (che Gertrud, del resto, rigetta), ma di una "stanza" del ricordo, stilizzatamente scanditi nella cristallina silicazione di una memoria ormai fuori del tempo, come fuori dei modi contemporanei di far cinema si mette Dreyer al culmine della carriera e della vita.

Nel film che Dreyer non ha potuto girare sulla vita di Gesú, avremmo visto questi, nelle prime scene, esortare i fedeli ad ascoltare il richiamo del Shofar, la "parola di Dio" predicata nelle sinagoghe. La predicazione di Gesú è, in origine, commento della "scrittura", della tradizione della "scrittura" — l'autorità della sua voce, però, a poco a poco, pone agli ascoltatori il problema se egli non sia il portatore di una "nuova dottrina". All'inizio, l'atteggiamento di scribi e farisei non è ostile: Gesú è un "ebreo devoto", e gli elementi di novità di ciò che predica sono assimilabili nel corpo della Tradizione. Ecco come si presenta a Dreyer la piú cospicua occasione di mostrare un caso di perfetta integrazione tra Legge e Tradizione. C'è, a questo proposito, un dialogo molto significativo, a un pranzo a cui partecipano Gesú, i discepoli e alcuni farisei. Questi ultimi si inalberano perché Giovanni mangia il pane senza prima essersi lavato le mani, come la Tradizione richiede. Giovanni ribatte: "le tradizioni non sono la Legge"; e i farisei: "le tradizioni sono date da Dio allo stesso modo della Legge". Gesú, allora, con una di quelle sentenze che sembrano non guardare in faccia l'interlocutore solo per piantarglisi piú profondamente nella coscienza, afferma che non ciò che viene da fuori corrompe l'uomo ma ciò che viene dal suo cuore.

La parola di Gesú, come arriva nell'ultima profondità della coscienza, cosí va nel senso di un innesto in quel tessuto cellulare del quotidiano che è impercettibilmente precedente alle ossidazioni valoriche in cui si consacra il tradizionale (è un tessuto profondo

ma "sensibile", come il subcosciente del morto a cui, dice Dreyer, Gesú si rivolge per operare il miracolo del risuscitamento; il morto richiamato in vita, poi, ricorda la propria morte — ciò che gli avveniva intorno, i preparativi del funerale, la veglia dalla sua parte — come in un sogno). Per questo la parabola del figliuol prodigo prevedeva, alla conclusione, una panoramica che dall'immagine del primogenito deluso sarebbe continuata fino a comprendere il gruppo di Gesú e dei discepoli — e si noti come il procedimento di ripresa si sarebbe offerto in esplicitazione visuale proprio della traiettoria della "parabola" —; mentre, con valore simmetrico ed equivalente, nella parabola del banchiere e dell'amministratore, la parola del narratore sarebbe intervenuta a organica chiusa su una vicenda che non è stata "introdotta" ma che è stata pescata dalla cinepresa nel suo scaturire dalla realtà spaziale dell'epoca rappresentata.

I farisei cominciano ad avvertire la differenza rispetto a Gesú, quando la parola di questo rende evidente uno iato tra la Tradizione e la Legge: « Il Sabato è fatto per l'uomo e non l'uomo per il Sabato ». Dreyer, comunque, sottolinea ancora che questa differenza non è brutale, bensí tipica del dibattito ebraico sui problemi teologici. Ciò che non toglie che Gesú cominci a vedersi accusato di servirsi della Legge per distruggere la Legge. Si delinea uno scontro tra parole: la poeticità intrinseca e strana di quella di Gesú diviene la stessa qualità stilistica del film: « le parole che io vi dico sono lo spirito e la vita » — se, a nome della Tradizione, qualcosa si oppone allo spirito e alla vita Gesú la chiama per quello che è: ipocrisia. Ma, evidentemente, egli si adopera nel solco preesistente di una civiltà della parola (propriamente della "profezia"), fertilizzato dai paradigmi metaforici della sua grande invenzione-rivelazione predicatoria. Non gli ebrei, dice Dreyer, ma gli imperialisti romani erano i nemici reali dell'incarnazione della parola "nuova"; neanche i "rivoluzionari", però, zeloti sicari e farisei apocalittici — gli uomini della rivolta contro Roma —, sapevano parteciparla al loro concetto di libertà. La pregnanza risolutamente visiva delle parabole significa, prima di ogni altra cosa, l'adeguamento dei rapporti verbali (dalla comunicazione affettiva alle posizioni legislative) alla potenza con cui l'immagine del reale, in quella parola, chiedeva di riconfigurarsi. Tutta la scena della crocifissione sarebbe stata sincopata dalle dissolvenze sul "titulus" (I.N.R.I.) — cioè il simbolo infine dispiegato del giudizio finale d'identità, già cosí intenso nella *Passion de Jeanne d'Arc* — posto a infamia sul capo di Cristo. A infamia e a cifrata attestazione del ruolo "regale" degli uomini nel terribile ciclo della tradizio-

Paesaggi
di Dreyer

ne, morte, resurrezione della "parola" — straziata e pianta in ogni genere di veglia: e sempre risorgente dalle sue putride fasce nel perpetuum mobile, tra benigno e maligno, dell'arco pendolare del tempo.

I film di Dreyer

a) *cortometraggi*

1942 **Modrehjaelpen (t.l.:** Aiuto alle madri) - **s., sc.:** C. Th. Dreyer - **narratore**: Ebbe Neergaard - **f.**: Verner Jensen e Poul Gram - **m.**: Poul Schierbeck - **p.**: Mogen Skot-Hansen per Nordisk Film Compagni-Dansk Kulturfilm-Ministeriernes Filmudvalg - **prima proiezione**: 1942, a Copenaghen.

1947 **Landsbykirken (t.l.**: La chiesa di campagna) - **s.**, **sc.**: C. Th. Dreyer e Ib Koch-Olsen - **narratore:** Ib Koch-Olsen - **consulenti storici:** Victor Hermansen e H. Louborg-Jensen - **f.**: Preben Frank - **m.**: Svend Erik Tarq - **p.**: Preben Frank Film per Dansk Kulturfilm - **prima proiezione:** 16 dicembre 1947, al Reginateatret di Copenaghen.

1947 **Kampen mod kraeften (t.l.**: La lotta contro il cancro) - **s.**, **sc.**: C. Th Dreyer e Carl Krebs - **narratore**: Albert Luther - **f.**: Preben Frank - **m.**: Peter Deutsch - **p.**: Preben Frank Film per Dansk Kulturfilm.

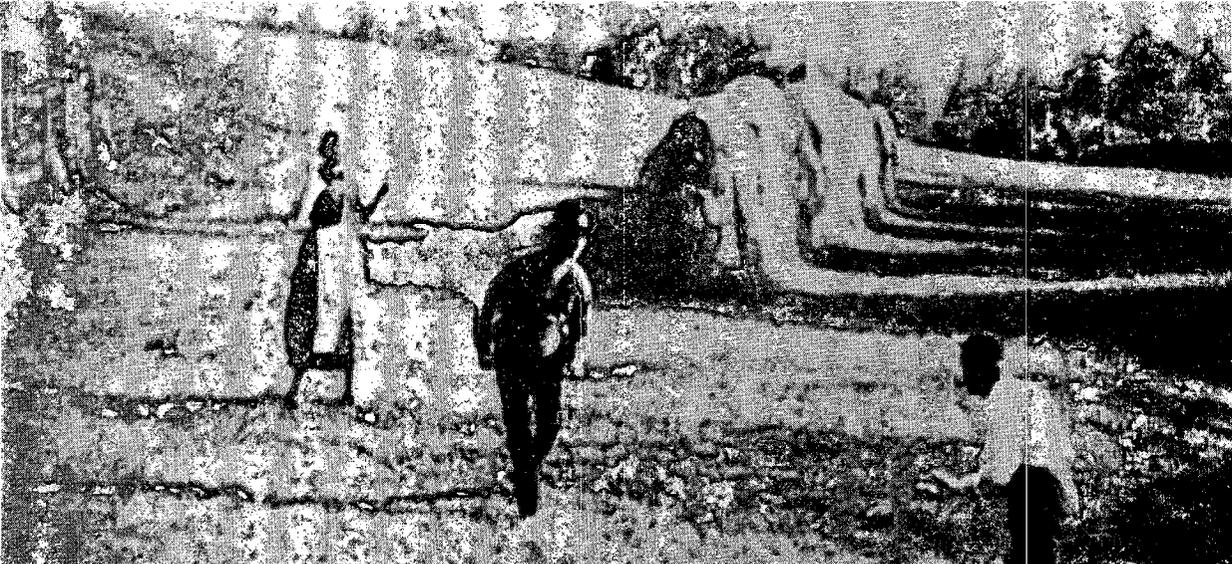
1948 **De naede faergen (t.l.**: L'hanno preso il battello) - **s.**, basato su un racconto di Johannes V. Jensen - **sc.**: C. Th. Dreyer - **f.**: Jorgen Roos - **p.**: Dansk Kulturfilm per Ministeriernes Filmdvalg - **prima proiezione**: 12 maggio 1948, al Paladsteatret di Alberg.

1949 **Thorvaldsen - sc.:** C. Th. Dreyer e Preben Frank - **narratore:** Ib Koch-Olsen - **consulente tecnico:** Sigurd Schultz - **f.:** Preben Frank - **m.:** Svend Erik Tarq - **p.:** Preben Frank Film per Dansk Kulturfilm.

1950 **Storstromsbroen (t.l.**: Il Ponte di Storstrom) - **sc.**: C. Th. Dreyer - **f.**: Preben Frank - **m.**: Svend S. Schultz - **p.**: Preben Frank Film Dansk Kulturfilm.

1954 **Et slot i et slot - (t.l.:** Un castello nel castello) **- sc.:** C. Th. Dreyer - **narratore:** Sven Ludvigsen - **consulente storico:** Otto Noru - **f.:** Morgen Roos - **m.:** di repertorio - **pr.:** Teknisk Film per Dansk Kulturfilm.

b) *lungometraggi*

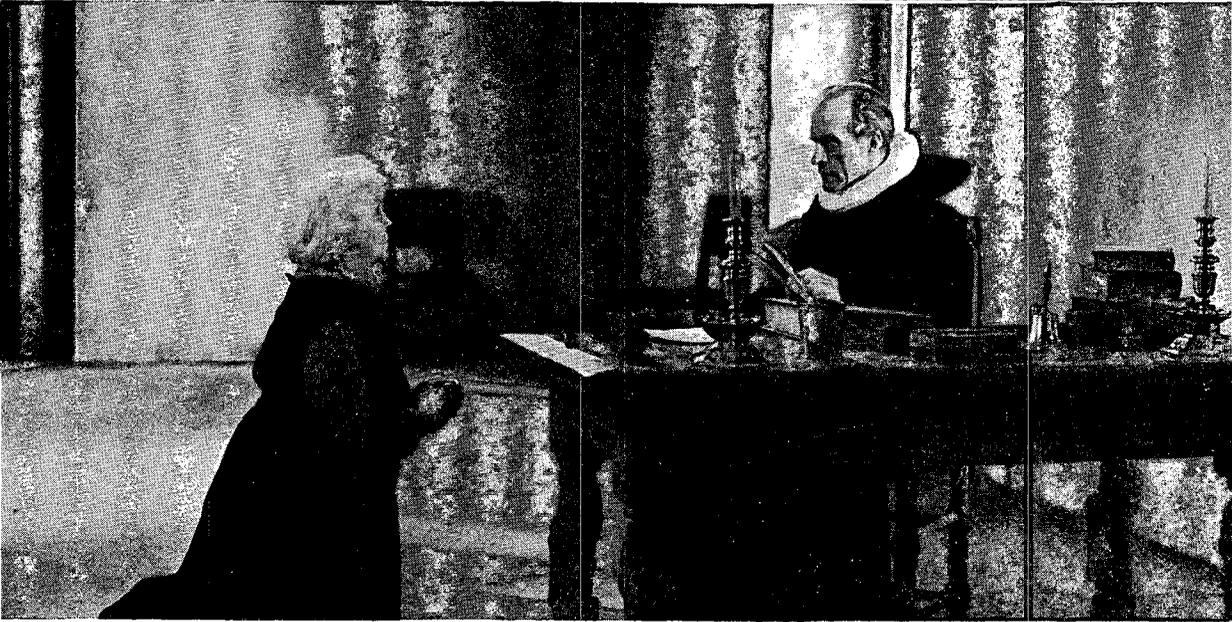
1919-20 **Praesidenten (t.l.:** Il Presidente) - **s.:** basato sul romanzo omonimo di Karl Emil Franzos - **sc., scg.:** C. Th. Dreyer - **f.:** Hans Vaag - **int.:** Halvard Hoff (il presidente Carl Victor v. Sendlingen), Elith Pio (il padre), Carl Meyer (il nonno), Jacoba Jessen (Maika), Hallander Helleman (il servo Franz), Fanny Petersen (la serva Birgitta), Olga Raphael-Linden (Victorine, figlia del presidente), Betty Kirkeby (la madre di Victorine), Richard Christensen (l'avvocato Berger), Peter Nielsen (il Pubblico Ministero), Jon Iversen (il fidanzato di Victorine) - **p.**: Nordisk Films Kompagni - **or.**: Danimarca - **prima proiezione**: 9 febbraio 1920, al Panoptikonteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 50' circa.

1920 **Blade af Satans Bog** - (**t.l.**: Pagine dal libro di Satana) - **s.**: basato su alcuni episodi del volume « The Sorrows of Satan » di Marie Corelli - **ad.**, **sc.**: Edgar Hover (rifatta da Dreyer per dissensi con Hover) - **f.**: George Schnéevoigt - **sc.**: C. Th. Dreyer, con l'assistenza tecnica di Axel Bruun e Jens G. Lind - **int.**: Helge Nissen (Satana) - I: **In Palestina**: Halvard Hoff (Gesù), Jacob Texiere (Giuda), Erling Hansson (l'apostolo Giovanni), Hermansen (artista), Weizel (carpentiere), Gylche (rilegatore), Wilhelm Jensen (carpentiere) - II: **L'Inquisione**: Hallander Hellemann (Don Gomez), Ebon Strandin (Isabella, sua figlia), Johannes Meyer (Don Fernandez), Nalle Halden (il maggiordomo) - III: **La rivoluzione francese**: Tenna Kraft (Maria Antonietta), Emma Wiehe (La contessa di Chambord), Jeanne Tramcourt (Geneviève, sua figlia), Elith Pio (Giuseppe, valletto poi commissario di polizia) - IV: **Il bolscevismo in Finlandia:** Carlo Wieth (Paavo Rahja), Clara Pontoppidan (Siri, sua moglie), Carl Hillebrandt (Rantaniemi, portiere), Karina Bell (Naima) - **p.**: Nordisk Films Kompagni - **o.**: Danimarca - **prima proiezione**: 24 gennaio 1921, al Paladsteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 1,35' circa.

Prästänken (**t.l.**: La vedova del pastore; noto anche col titolo francese **La quatrième alliance de la Dame Marguerite**) - **s.**: basato su un racconto di Kristofer Janson - **sc.**: C. Th. Dreyer - **f.**: George Schéevoigt - **int.**: Hildur Carlberg (Margarete Pedersdotter), Einar Rod (Sofren), Greta Almroth (Kari, sua innamorata), Emil Helsengreen (Steinar, servo), Matilde Nielsen (Gunvor, la serva), Lorentz Thyholt (il campanaro), Olav Ankrust e Kurt Walin (i due aspiranti pastori) - **p.**: Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia - **prima proiezione**: 1° ottobre 1920, al Rialto di Stoccolma - **prima proiezione in Danimarca**: 26 aprile 1921, al Paladsteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 1,10' circa.

1921-22 **Die Gezeichneten** (**t.l.**: I contrassegnati; noto anche col titolo danese **Elsker Hverandre**, **t.l.**: Amarsi l'un l'altro) - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Aage Madelung - **riduzione**, **sc.**: C. Th. Dreyer - **f.**: Friedrich Weinmann - **scg.**: Jens G. Lind - **consulenza storica**: Victor Adene professor Krol - **int.**: Paolina Piekowska (Hanna), Wladimir Gajdarov (Jakov Segal, suo fratello), Torleiff Reiss (lo studente Aleksander "Sascha" Krasnov), Richard Boleslawsky (Fedjia), Duwan (il mercante Suchoswersky, suo padre), Johannes Meyer (Rilovic, provocatore e spia della polizia), Adele Reuter-Eichberg (la madre di Hanna) - **p.**: Otto Schmidt per Primus-film - **o.**: Germania - **prima proiezione**: 7 febbraio 1922, al Paladsteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 1,10' circa.

1922 **Der var engang...** (**t.l.**: C'era una volta...) - **s.**: basato su una commedia di Holger Drachmann - **riduzione**, **sc.**: C. Th. Dreyer e Palle Rosenkranz - **f.**: George Schnéevoigt - **sc.**: Jens G. Lind - **m.**: C. Th. Dreyer e Ella Hansen - **int.**: Clara Pontoppidan (la principessa di Illiria), Svend Methling (il principe di Danimarca), Peter Jerndorff (il Re), Hakon Ahnfeldt-Ronne (Kaspar Roghat), Karen Poulsen, Gerda Madsen, Valdemar Schioler-Linck, Torben Meyer, Musse Scheel - **produzione**: Sophus Madsen - **o.**: Danimarca - **prima proiezione**: 3 ottobre 1922, al Paladsteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 47' circa.

1924 **Mikaël** (Desiderio del cuore) - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Hermann Bang - **sc.**: C. Th. Dreyer e Thea von Harbou - **f.**: Karl Freund - **fotografia in esterni**: Rudolf Maté - **sc.**: Hugo Haring - **int.**: Benjamin Christensen (Claude oret), Walter Slezak (Eugene Mikaël), Nora Gregor (Lucia Zaminoff), Greta Mosheim (Frau Aldesskjold), Robert Garrison (Switt), Didier Aslan (il duca di Monthieu), Karl Freund (Leblanc,

Interni con figure ⟶

mercante d'arte) - **pr.**: Erich Pommer per Decla Bioscop-Ufa - **o.**: Germania - **prima proiezione**: 26 settembre 1924, all'Ufa-Theater Kurfürstendamm di Berlino - **prima proiezione in Danimarca**: 17 novembre 1924, al Paladsteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 1,15' circa.

1925 **Du skal aere din hustru** (L'angelo del focolare) - **s.**: basato sulla commedia « Tyrannes Fald » di Svend Rindom - **sc.**: C. Th. Dreyer, S. Rindom - **f.**: George Schnéevoigt - **sc.**:C. Th. Dreyer - **int.**: Johannes Meyer (l'ingegnere Viktor Frandsen), Astrid Holm (sua moglie Ida), Karin Nellemose (Karin), Mathilde Nielsen (Mads, nutrice di Frandsen), Aage Hoffmann e Byril Harvig (i bambini), Clara Schonfeld (la madre di Ida), Petrine Some (la lavandaia), Johannes Nielsen (il medico) - **prima proiezione**: 5 ottobre 1925, al Paladsteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 58' circa.

Glomdalsbruden (**t.l.**: La sposa di Glomdal) - **s.**: basato su due racconti di Jacob Breda Bull - **f.**: Einar Olsen - **sc.**: C. Th. Dreyer - **int.**: Stub Wiberg (Ola Glomsgaarden), Tove Tellback (sua figlia Berit), Harald Stormsen (Jacob Braaten), Einar Sissener (suo figlio Tore), Eimar Tveito (Gjermund Hangsett), Rasmus Rasmussen (il pastore), Sofi Reimers (la moglie del pastore), Alfhild Stormsen (Kari, moglie di Braaten), Oscar Larsen (Berger Hangsett) - **pr.**: Victoria Film - **o.**: Norvegia - **prima proiezione**: 1° gennaio 1926, all'AdmiralPlads e al Carl Johan-Teatret di Oslo - **prima proiezione in Danimarca**: 15 aprile 1926, al Paladsteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 50' circa.

1928 **La passion de Jeanne d'Arc** (La passione di Giovanna d'Arco) - **s.**: ufficialmente basato sui racconti romanzati « Vie de Jeanne d'Arc » e « La passion de Jeanne d'Arc » di Joseph Delteil, ma essenzialmente sugli atti originali del processo - **sc.**: C. Th. Dreyer e Joseph Delteil - **f.**: Rudolf Maté - **sc.**: Herman Warm, Jean Hugo - **coll. alla sc.**, **c.**: Valentine Hugo - **assistenti**: Paul la Cour, Raff Holm - **consulente storico**: Pierre Champion - **int.**: Renée Falconetti (Giovanna), Eugène Sylvain (l'arcivescovo Pierre Cauchon), André Berley (Jean d'Estivet), Maurice Schutz (Nicholas Loyseleur), Michel Simon (Jean Lemaitre), Antonin Artaud (Massieu), Havet (Jean Beaupère), André Lurville, Alexandre Mihalesco, Henri Maillard, Jacques Arna, Fernand Ledoux, Jean Aymé, Jean d'Yd, Léon Larive, Henry Gaultier, Paul Jorge - **pr.**: Société Générale de Films - **o.**: Francia - **prima proiezione**: 21 aprile 1928, al Paladsteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 1,15' circa.

1932 **Vampyr** (Il vampiro - noto anche col titolo francese **L'étrange aventure de David Grey**) - **s.**: basato sui racconti « Camilla » e « The Room in the Dragon Volant » di Joseph B. Sheridan Le Fanu, contenuti nella raccolta "In a Glass Darkly" - **ad., sc.:** C. Th. Dreyer e Christen Jul - **f.**: Rudolf Maté - **sc.**: Hermann Warm e Hans Bittmann - **arr.**: Cesare Silvagni - **m.**: Wolfgang Zeller - **int.**: Julian West [barone Nicolas de Gunzburg] (David - o Allan - Grey), Henriette Gérard (il vampiro), Jan Hieronimko (il dottore del villaggio), Maurice Schutz (il castellano), Rena Mandel (sua figlia Gisèle), Sybille Schmitz (sua figlia Léone), Albert Bras (il domestico), N. Babanini (sua moglie), Jane Moma (l'infermiere) - **p.**: C. Th. Dreyer, su finanziamento del barone N. de Gunzburg, per Tobis-Klangfilm - **o.**: Francia - **prima proiezione**: 6 maggio 1932, all'Ufa-Theater Kurtfürstendamm di Berlino - **prima proiezione in Danimarca:** 27 marzo 1933, al Metropolteatret di Copenaghen - **dr.** (basata sulla lunghezza della copia oggi disponibile): 1,10' circa.

1943 **Vredens Dag** (Dies Irae) - **s.**: basato sul dramma « Anne Petersdotter » di Hans Wiers-Jenssen - **sc.**: C. Th. Dreyer, Mogen Skot-Hansen, Poul Knudsen - **f.**: Carl Andersson - **sc.**: Erik Aaes - **c.**: Lis Fribert, Karl

Sandt-Jensen, Olga Thomsen - **m.**: Edith Schlüssel, Anne Marie Petersen - **m.**: Poul Schierbeck - **testo degli inni**: Paul La Cour - **consulente storico**: Kay Udall - **int.**: Thorkild Roose (Absalon Pederson), Lisbeth Movin (Anne, sua moglie), Sigrid Neiiendam (Merete, sua madre), Preben Lerdoff (Martin, suo figlio di primo letto), Anna Svierkier (Marte Herloff), Albert Hoberg (il vescovo), Olaf Ussing (Laurentius), Harald Host (l'intendente), Sigurd Berg (il maestro di canto), - **p.**: Palladium - **o.**: Danimarca - **prima proiezione**: 13 novembre 1943, al World Cinema di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 1,40' circa.

1944-45 **Tva Människor** (**t.l.**: Due esseri umani) - **s.**: basato sul dramma « Attentat » di W. O. Somin - **ad.**, **sc.**: C. Th. Dreyer - **coll.**, **sc.**: Martin Glanner - **d.**: Herbert Grevenius - **f.**: Gunnar Fischer - **sc.**: Nils Svenwall - **m.**: C. Th. Dreyer, Edvin Haminarberg - **m.**: Lars-Erik Larsson - **int.**: Georg Rydeberg (il dott. Arne Lundell), Wanda Rothgardt (sua moglie Marianne), Gabriel Alw - **p.**: Hugo Bolander per Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia - **prima proiezione**: 23 marzo 1945, al Roda Kvarn di Stoccolma (mai presentato pubblicamente in Danimarca) - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 1,30' circa.

1954 **Ordet** (La parola) - **s.**: basato sul dramma omonimo di Kaj Munk - **ad.**, **sc.**: C. Th. Dreyer - **f.**: Henning Bendtsen - **scg.**: Erik Aaes - **m.**: Edith Schlüssel - **m.**: Poul Schierbeck - **int.**: Emil Hass Christensen (Mikkel Borgen), Enrik Malberg (Morten Borgen), Preben Lerdorff Rye (Johannes), Birgitte Federspiel (Inger), Kay Kristiansen (Anders Borgen), Ann Elisabeth Hansen (Maren), Susanne (Lilleinger), Ove Rud (il pastore), Einer Federspiel (Peter Peterson), Sylvia Eckhausen (Kirstin Petersen), Gerda Nielsen (Anna Petersen), Henry Skjaer (il dottore), Hanne Agesen (Karen, la domestica), Edith Trane (Mette Maren) - **p.**: Erik Nielsen per Palladium - **o.**: Danimarca - **prima proiezione**: 10 gennaio 1955, al Dagmar Bioteatret di Copenaghen - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 2,05' circa.

1964 **Gertrud** - **s.**: basato sul dramma omonimo di Hjalmar Söderberg - **sc.**: C. Th. Dreyer - **f.**: Henning Bendtsen - **scg.**: Kai Rasch - **m.**: Jorgen Jersild - **c.**: Grethe Risbjerg Thomsen - **m.**: Edith Schlüssel - **int.**: Nina Pens Rode (Gertrud), Bendt Rothe (Gustav Kanning), Ebbe Rode (Gabriel Lidman), Baard Owe (Erland Janson), Axel Stobye (Axel Nygren), Vera Gebuhr (la balia di Kanning), Anna Malberg (la madre di Kanning), Eduard Mielche (Il Rettore Magnifico), Karl Gustav Ahlefeldt, Valso Holm, Lars Knutzon, William Knoblanch - **p.**: Palladium - **o.**: Danimarca - **prima proiezione**: 19 dicembre 1964, a Parigi - **dr.** (in base alla lunghezza della copia oggi disponibile): 1,55' circa.

LA DIDASCALIA COME CHIAVE SEMANTICA DEL FILM

Alfonso Marchese

« La didascalia interrompe l'azione; dunque guasta il ritmo delle immagini; introduce, con le parole, un elemento eterogeneo che costituisce una diminutio capitis, una confessione d'inferiorità espressiva rispetto alle altre arti, una prova addirittura della non artisticità del film » [1].

L'avversione all'uso della didascalia da parte dei teorici del cosiddetto "cinema puro" nascerebbe, piú che altro, dalla preoccupazione di recidere ogni legame con la "letteratura" [2]. Quest'ultima, infatti, asservendo l' "immagine" alla "parola" comprometterebbe lo "specifico filmico" e cioè l'essenza stessa del linguaggio cinematografico. « Il primato dell'immagine è storicamente e tecnicamente accidentale; la nostalgia che nutrono ancora alcuni per il mutismo dello schermo non risale molto lontano nell'infanzia della settima arte; gli autentici primitivi del cinema, quelli che non sono esistiti che nella immaginazione di alcune decine di uomini del XIX secolo, sono ad imitazione della natura » [3].

Di qui l'esigenza di mantenere l'estetica filmica immune da ogni interferenza esterna.

Una legittimazione squisitamente teoretica, però, è insufficiente perché un'affermazione di principio non si riduca a pura enunciazione astratta. Occorre, innanzitutto, che questo "bisogno" este-

[1] Umberto Barbaro: « Il film e il risarcimento marxista dell'arte », Roma, Ed. Riuniti, 1974 (II ediz.), p. 181.
[2] Viktor Sklovskij: *Letteratura e cinema*, in « I formalisti russi nel cinema », trad. it., Milano, Garzanti, 1971, p. 99.
[3] André Bazin: « Che cosa è il cinema », trad. it., Milano, 1979, p. 15.

tico non venga considerato come avulso dal contesto storico in cui esso si configura. E ciò anche ai fini di un'analisi che non può non tenere conto dei limiti tecnici (assenza del sonoro) che impongono l'adozione di forme espressive come la "didascalia", intesa come puro surrogato linguistico.
Se la storia del cinema s'intreccia con quella della tecnica e se nel periodo del "muto" si avverte l'esigenza di interpolare nella sequenza delle immagini l'elemento didascalico, non foss'altro per ragioni di sintesi filmica (montaggio), per quale ragione la "didascalia" dovrebbe rappresentare un fattore spurio nella composizione di un'opera cinematografica? La domanda, allora, va posta in termini diversi e cioè: è il "segno scritto" in sé e per sé oppure l'uso che se ne fa ad alterare la "purezza" del linguaggio filmico?
Pudovkin, teorizzando l'uso della "didascalia", sosteneva « la necessità di un impiego ritmico di essa e la utilità, in certi casi, di lettere di diversa grandezza » [4].
Secondo il teorico russo « l'opinare comune sulla funzione e sulla utilità delle didascalie esplicative va corretto. Le didascalie esplicative — osserva Pudovkin — danno allo spettatore, in una forma breve e chiara, le spiegazioni necessarie alla comprensione della azione. E suppliscono una parte di esse, la cui presentazione appesantirebbe l'azione stessa ».
Pudovkin, quindi, non parte dal postulato sullo "specifico filmico", rapportando ad esso un'analisi comparata sulla utilizzazione o meno della "didascalia" nel linguaggio cinematografico. Egli, in sostanza, alle preoccupazioni sistematiche dei teorici del "cinema puro" sembra prediligere una indagine che sia orientata a scandagliare il linguaggio filmico "in fieri". Tutte le soluzioni possibili in sede di "montaggio" (interno ed esterno) vanno trovate di volta in volta nel "farsi" dell'opera filmica. Esse, in altre parole, non possono essere ricondotte ad un "principio" basilare che sia dato a priori. Viceversa la dimensione storica, che costituisce una componente essenziale dell'indagine filmica, si dissolverebbe, non foss'altro per il tentativo di costruire una estetica cinematografica fondata su "concetti puri" e cioè su categorie "assolute" il cui rapporto con la realtà risulterebbe solo "ideale".
Rovesciando questa impostazione metodologica, Pudovkin svolge la sua analisi scegliendo come punto di partenza l'osservazione fattuale (la galileiana "sensata esperienza"). In parole povere, il teorico russo non si chiede se la "didascalia" sia o meno conforme al concetto di "cinema cinematografico". Egli si limita

[4] Vsevolod Pudovkin: « Film e fonofilm », Roma, Ed. dell'Ateneo, 1950 (III ed.).

ad osservare il modo in cui si viene manifestando il linguaggio filmico, senza però varcare i confini storici.

Vista secondo quest'ottica storicistica, la "didascalia" è una "realtà". Il ricorso al segno scritto nasce, piú che da motivazioni di ordine estetico, da ragioni di carattere pratico. Perché, dunque, rinnegarlo? D'altra parte, se l'elaborazione teorica subentra in una seconda fase, cioè come momento di "riflessione" su quanto avviene nella sfera del reale, il problema estetico sulla "didascalia" non potrà non riguardare l'uso che di essa viene fatto dai cineasti. Ed è proprio sulla "utilizzazione" dell'elemento didascalico che ruota la disamina di Pudovkin. A questo proposito, come abbiamo visto, il teorico russo assegna alla "didascalia" una funzione esplicativa, « dando allo spettatore, in una forma breve e chiara, le spiegazioni necessarie alla comprensione dell'azione ». L'esigenza di affidarsi ad un supporto linguistico, ai fini di una "sintesi cinematografica", approda dunque all' "uso" della didascalia. Ma come va inteso il concetto di "sintesi filmica"? Con esso, Pudovkin non allude certo ad una sorta di espediente sintattico per abbreviare la sequenza delle immagini, quasi che il regista avverta una lacuna linguistica che suo malgrado è impossibile colmare diversamente. Infatti, se è vero che il cosiddetto "flusso filmico" è scandito da un "ritmo cinematografico", è altrettanto vero che tra l'uno e l'altro c'è una fusione cosí salda che è impossibile ipotizzarne, sia pure per assurdo, una scissione: il "ritmo" è parte integrante del "flusso filmico"; l'uno non può escludere l'altro e viceversa. L'esempio portato a questo proposito dal teorico russo può essere illuminante. Riferendosi al film americano *The Leather Pushers* (1924), Pudovkin osserva: « In quel film c'è una didascalia, "tre forzati evasi dal vicino carcere...". Naturalmente — commenta il Nostro — in luogo della didascalia si sarebbe potuto benissimo far vedere la fuga, ma poiché, per l'autore, non la fuga, ma i forzati avevano importanza, l'episodio della fuga, sostanzialmente inutile, è stato sostituito dalla didascalia ».

La "didascalia", dunque, viene usata come sottolineatura espressiva. Essa, da una parte, evoca un'azione già avvenuta, mentre dall'altra mette maggiormente in risalto l'aspetto umano dei protagonisti. In questo senso, essa scandisce il ritmo del film, essendone parte intrinseca.

Ma quando si parla di "ritmo" cinematografico ci si riferisce alla particolare "partitura" di un determinato film, non certo al "montaggio" in astratto. Similmente, anche la didascalia va analizzata contestualmente all'opera di cui è parte integrante: « La didascalia è uno dei momenti semantici indispensabili del film,

ma non si può parlare di didascalie in generale — osserva Boris Ejchenbaum —: occorre distinguere le varie specie e le loro funzioni nel concetto del film. Il tipo di didascalia piú sgradevole ed estraneo allo spirito del cinema è quello a carattere espositivo (didascalie dell'autore che si sostituiscono alle immagini invece di integrarle). Esse sostituiscono ciò che deve essere mostrato e, data l'essenza dell'arte cinematografica, indovinato dallo spettatore » [5].
Quest'atto dell'"indovinare" costituisce una interruzione, una pausa del "movimento" del film. Ma, allora, quand'è che la didascalia non disturba il flusso filmico?
« Le brevi didascalie — osserva ancora Ejchenbaum — che appaiono nei momenti in cui sullo schermo si svolge il dialogo ed accompagnano determinati e caratteristici gesti degli attori, vengono accolte come un fatto del tutto naturale. Esse non sostituiscono ciò che potrebbe essere realizzato direttamente, non interrompono il processo del pensiero cinematografico » (op. cit., p. 25).
Pertanto, sempre secondo il formalista russo, l'uso corretto della "didascalia" consisterebbe nel non utilizzarla espressamente per colmare delle lacune, bensí come « completamento e sottolineatura di ciò che lo spettatore vede sullo schermo ».
Quella di Ejchenbaum, come è facile arguire, è la posizione rovesciata di Pudovkin. Per quest'ultimo, come si ricorderà, la didascalia « due evasi dal carcere... » permette al regista di mettere a fuoco i due personaggi secondo una angolatura diversa da tutte quelle che in teoria si potrebbero supporre: non la rocambolesca azione dell'evasione interessa al regista di *The Leather Pushers*, bensí il tratto umano dei due detenuti protagonisti della storia del film.
Si tratta, quindi, di una "lacuna"? Per Pudovkin no, anzi è un artificio sintattico dell'arte del "montaggio" che pone in evidenza, sia pure indirettamente, il carattere marginale che ha per il regista il particolare dell'evasione in sé e per sé.
Stando invece ad Ejchenbaum, in questo caso specifico, la didascalia altro non sarebbe che un supplemento dell'immagine e cioè un "di piú" privo di qualsiasi rapporto integrativo con il flusso filmico propriamente detto.
Piú che di due punti di vista soggettivi, si tratta di due giudizi critici che discendono in maniera conseguenziale da altrettante premesse generali sull'essenza del cinema (è appunto questo carattere di conseguenzialità che dà valore critico alle due analisi, anche se contrapposte tra esse; la semplice opinione, in quanto tale,

[5] Boris Ejchenbaum: *I problemi dello stile cinematografico*, in « I formalisti russi », cit., p. 24.

non consentirebbe alcun raffronto, essendo essa ristretta nella sfera della pura soggettività dalla quale non può uscire senza perdere la sua specifica connotazione; mutatis mutandis si riproporrebbe la vecchia filosofia protagorea; il vero è l'inopinabile, per cui esistono tante verità quante sono le opinioni; l'atto del confutare, che è un aspetto importante dell'analisi critica, sarebbe esso stesso un'opinione. La ricerca scientifica, infine, si ridurrebbe ad una collazione di opinioni. E quindi l'aspirazione alla scientificità e cioè al rigore analitico sarebbe null'altro che una pia illusione).
Ejchenbaum parte dalla seguente premessa generale: l'arte cinematografica è "una nuova forma sincretica" rispetto a quella teatrale. Mentre in quest'ultima l'elemento dominante è rapprentato dalla "parola udibile", nell'altra la componente di maggiore rilievo è costituita dal "movimento visto nei suoi particolari": « lo spettatore cinematografico si trova in condizioni di percezioni completamente nuove, contrarie a quella lettura: dall'oggetto, dal movimento visibile, egli muove verso la comprensione, verso la costruzione del discorso interiore » (op. cit., p. 22).

In effetti, è scientificamente accertato che il linguaggio visivo-immaginativo precede quello logico. L'atto della cosiddetta "riflessione" non precede ma segue la "percezione immediata". E l'immagine, a differenza del "concetto" che è un costrutto del "giudizio", è di per sé "immediata". Ne consegue che l'essenza del cinema sta proprio, sempre secondo Ejchenbaum, nel "muovere dall'immagine verso la comprensione". Inoltre, essendo la "didascalia" una espressione concettuale, essa va usata come supporto della "immagine" e non come elemento sostitutivo di quest'ultima. Viceversa non si avrebbe piú un "muovere verso...", bensí un "retrocedere verso...". Ecco per quale ragione vi sarebbe "interruzione del flusso filmico".

Altro elemento che caratterizza l'essenza del cinema è la "fotogenia": « il regista, l'attore e l'operatore hanno il compito di esprimersi senza parole, mentre lo spettatore ha quello di comprenderli » (op. cit., pp. 46-47).

Questa comprensione, come dicevamo poco fa, avviene in forma "immediata" e cioè in contrapposizione al processo di "mediazione" che è tipico della conoscenza concettuale.

Ma ecco che piú avanti lo stesso Ejchenbaum stabilisce un rapporto di equipollenza tra il carattere "polisenso" della singola inquadratura e quello della "parola". Entrambi, in sostanza, acquistano un significato ben definito in riferimento ad un contesto specifico (cine-semantica).

Ora, nel costrutto di una "cine-semantica" e nel montaggio delle "cine-frasi", l'esigenza della "immediatezza espressiva" si stem-

pera e ad essa subentra quella concernente la "espressività" del film. L'uso della "didascalia", appunto, va visto in funzione di tale "espressività": l'omissione della sequenza dell'evasione, tanto per riferirci ancora all'esempio fatto da Pudovkin, è voluta dal regista, il quale ottempera a questo "bisogno" di precisazione del significato che la evasione acquista nel film in questione.
Dal punto di vista del regista, dunque, c'è sempre una operazione di "mediazione" ed ogni elemento a sua disposizione è sempre subordinato alla costruzione della "cine-frase".
Il vuoto assoluto della "immagine" è come lo zero assoluto in fisica. L'assenza di una determinata "cine-frase" va sempre connessa con la struttura di tutto il discorso filmico. La soppressione della "sequenza dell'evasione", nel film citato da Pudovkin, costituisce, paradossalmente, la chiave di volta del film. Non si può « muovere verso la costruzione del discorso interiore », per dirla con Ejchenbaum, se non viene fissata la base di partenza. Il tracciato cine-semantico è tutto condensato nel montaggio della singola opera filmica. E' impossibile, in altre parole, elaborare a priori una sorta di topografia cinematografica. Piú specificatamente: con la didascalia iniziale « due evasi dal carcere... » viene offerto allo spettatore il bandolo della matassa semantica del film. La sequenza delle immagini acquista cosí un'accezione tutta particolare, che costituisce il centro di gravità dell'intera opera filmica. A questo proposito, lo stesso Ejchenbaum piú avanti ammette: « rimane ancora da vedere una questione di carattere generale: i casi in cui il regista deve fornire un commento semantico ad un determinato momento del film o a tutto il film nel suo insieme, cioè quando nel film deve apparire qualche cosa dell'autore, che si aggiunge al soggetto come tale. La maniera piú facile è quella di fornire il commento *in didascalia* [la sottolineatura è mia, ndr.], ma il cinema moderno sta già cercando di ricorrere ad altri mezzi. Intendo parlare della metafora, che talvolta assume il carattere di simbolo » (op. cit., p. 50).
Il formalista russo, quindi, non ha alcuna reticenza nello affermare che la "didascalia" possa avere una funzione di "chiave semantica" nella lettura del film, pur sottolineando che questa sia la soluzione "piú facile" e postulando al tempo stesso l'esistenza di valenze espressive piú conformi, dal punto di vista formale, all'essenza del linguaggio filmico. Ma allorquando Ejchenbaum, riferendosi all'uso della didascalia, parla di "maniera piú facile" per garantire una lettura "piú chiara" di una determinata opera cinematografica, egli sottintende un minor grado di "espressività formale" connesso con la didascalia stessa.
In altre parole, la preoccupazione sistematica, cioè l'elemento for-

male considerato "astrattamente", prevale sulla considerazione del fattore didascalico inserito in un contenuto specifico. Ejchenbaum sembra muoversi secondo l'ottica della filosofia dei "migliori mondi possibili", quasi che fosse possibile ammettere la esistenza di una sorta di "armonia prestabilita" del mondo cinematografico e che ogni ricerca in questo particolare campo si muova secondo un indirizzo teleologico. Per cui la maggiore o minore espressività dipenderebbe dalla maggiore o minore vicinanza rispetto ad un "ideale espressivo cinematografico". L'evoluzione della tecnica, in tal senso, rappresenterebbe un fattore determinante. Anzi, il progresso scientifico, la maggiore disponibilità di mezzi piú sofisticati costituirebbero la "conditio sine qua non" perché la ricerca approdi a forme espressive piú evolute.
A questo proposito Georges Sadoul, che non è un teorico ma uno storico, osserva che spesso si ha la sensazione che vi sia una « inversione di rapporti tra l'evoluzione della tecnica e della scienza da una parte e l'immaginazione dall'altra » [6].
Tra "grado" di evoluzione degli strumenti tecnici e "creazione" (ricerca di nuove forme "espressive") non c'è una relazione di causa-effetto. Il che implica che cosí come l'uso corrente della "didascalia" nel periodo del cinema muto non sempre assolve la funzione di colmare delle lacune di ordine tecnico, alla stessa maniera in un periodo storico come il nostro, contrassegnato dal progresso nel campo della elettronica, l'elemento didascalico non può essere considerato come reperto anacronistico e quindi estraneo ad una visione estetica moderna.
Prescindendo infatti dai limiti tecnici storicamente determinati dall'assenza del sonoro, che impongono in genere il ricorso al "segno scritto", ci sono casi nel cinema contemporaneo in cui l'adozione della didascalia diviene fattore insostituibile ai fini della espressività del film.
Prendiamo l'esempio di P.P. Pasolini *Uccellacci e uccellini* e particolarmente la scena del dialogo tra l'eremita Totò e gli uccelli. La didascalia qui costituisce la traduzione, quasi simultanea, di un "linguaggio" fatto di suoni (cinguettii) che a noi, in quanto spettatori, risultano incomprensibili. Solo lui, Totò, nelle vesti di asceta — goffa immagine iconoclasta che richiama alla memoria il Santo d'Assisi — ne conosce la chiave semantica. In questo caso specifico, la didascalia ha una funzione meramente estetica. Anzi, essa rappresenta il baricentro su cui si regge l'equilibrio di tutta la scena del film. Vediamone la ragione.
L'aspetto grottesco, ironico, è dato dall'intersecarsi del reale e

[6] Georges Sadoul: « Storia generale del cinema », trad. it., Torino, Einaudi, vol. I, 1965, cap. 1°; cfr. André Bazin: « Che cosa è il cinema », cit., p. 11.

del surreale: 1) Totò asceta passa anni ed anni immerso nella meditazione con la speranza che si possa compiere il miracolo: riuscire a stabilire un colloquio "diretto" con gli uccelli; 2) gli esseri volatili hanno una loro "lingua", ostica ad un comune mortale; 3) noi spettatori, che assistiamo al compiersi del "miracolo", veniamo informati del contenuto del dialogo per via indiretta e cioè attraverso la traduzione simultanea secondo il nostro codice linguistico; 4) questa informazione indiretta esalta la "santità" dell'asceta Totò; 5) pur essendosi stabilito questo colloquio, apprendiamo, sempre indirettamente, che gli uccelli non riescono a comprendere problemi che abbiano attinenza con la fede, l'esistenza di Dio; 6) questa situazione, che controddice la aspettativa dell'asceta, crea una situazione di imbarazzo per il protagonista Totò, il quale mai avrebbe potuto supporre che creature come gli uccelli non sapessero nulla del loro creatore, e suscita il sorriso nello spettatore; 7) l'asceta Totò, che incarna la purezza e l'ingenuità portate sino al parossismo, allarga la sfera della sua missione parlando di Dio non solo ai suoi simili, ma anche agli animali dell'aria che, con grande meraviglia del loro interlocutore, si rivelano piú ignoranti degli uomini su questo genere di conoscenze. Infatti, gli uccelli rispondono: « E chi è 'stò Dio? ». Al che l'asceta incalza, emettendo suoni comprensibili solo ai suoi interlocutori: « E' amore, Amore, AMORE ». In quest'ultima frase, pronunciata da Totò e tradotta simultaneamente attraverso il ricorso alla didascalia, si è subito colpiti dalla diversa grandezza delle lettere dell'alfabeto che compongono la parola "amore", quasi in un crescendo musicale.

Immagine, segno scritto e suono sono fusi in una unità inscindibile, equilibrandosi a vicenda. Essi, però, non si connettono rispettivamente in forma "astratta" (cioè non sono combinati indipendentemente dal contenuto), ma viceversa sono il risultato finale di uno sviluppo della "dialettica storica" che nel caso specifico è rappresentata dall'evolversi narrativo della "favola".

La "didascalia" si pone a metà strada tra le due polarità dialettiche della favola e cioè tra il "reale" ed il "surreale". Essa da una parte garantisce all'episodio una discreta dose di verisimiglianza, che non può non catturare l'attenzione dello spettatore coinvolgendolo nel dipanarsi della trama, mentre dall'altra si offre come generatore d'ironia costringendo l'osservatore a prendere le distanze dal mondo delle emozioni e ad attestarsi su una posizione "critica". E' appunto la "ambiguità" della didascalia che carica le immagini ora di "reale" ora di "surreale," connessi tra essi da un legame insopprimibile e cioè dalla ironia. Anzi, l'ironia scaturisce proprio da questo nesso.

Prendiamo un altro esempio, quello di *Annie Hall* di Woody Allen. Il primo approccio tra i due protagonisti del film è contrassegnato dal contrasto tra "pensiero" e "parola", tra linguaggio verbale espresso e linguaggio verbale non-espresso, tra comunicabilità ed incomunicabilità.

L'approccio tra i due, insomma, si svolge su due piani paralleli, che si intersecano a vicenda.

Lo scambio di battute per superare i momenti di imbarazzo, le futili considerazioni dettate dalla circostanza non riflettono fedelmente ciò che ciascuno dei due sta pensando in quel momento. Il colloquio è l'immagine deformata del pensiero. Tra pensiero e parola si instaura, insomma, una sorta di gioco degli specchi. Anny, stando al gioco delle parti, si guarderebbe bene dal dare del "presuntuoso" al suo interlocutore: non lo dice, ma lo pensa. La stessa cosa vale per l'altro.

La comicità nasce proprio da questo contrasto tra "ciò che i due pensano e ciò che dicono". Non solo, ma ad accentuare il tono comico della situazione è la "simultaneità" di questo "contrasto". E ciò grazie all'uso della didascalia, che sembra fungere da contrappunto al colloquio che via via si viene snodando. In questa maniera l'immagine dei personaggi del film si sdoppia: una è quella ufficiale, ipocrita, suggerita dal codice sociale delle "buone maniere"; l'altra, invece, è quella piú immediata, piú irruenta, piú primitiva ma autentica. Se per ipotesi assurda questa ultima finisse con il soppiantare la prima, il colloquio si interromperebbe (le buone maniere frenano l'istinto, disciplinano le sensazioni).

Comunque, ciò che qui giova sottolineare è l'ambivalenza e la simultaneità dei linguaggi, grazie all'uso della "didascalia", da cui scaturisce una situazione comica (« la comicità è un fenomeno semantico e perciò strettamente connesso con la parola » [7]).

Nel caso specifico del film da noi citato, la "comicità" viene fuori dall'urto tra immagine e dialogo da una parte e immagine e "pensiero" dall'altra. Non è la battuta salace a provocare l'ilarità, ma l'ambiguità dei comportamenti che sono presenti simultaneamente all'osservatore esterno e cioè allo spettatore. Insomma, ci si trova di fronte ad un normale dialogo, senza spunti verbali comici, che manifesta i suoi risvolti grotteschi in virtú del suo "negativo", che qui è rappresentato dal "pensiero non espresso". L'ironia, invece, guizza fuori proprio dalla "simultaneità" dei sentimenti espressi e di quelli non espressi.

Ciò sta a dimosttare innanzitutto che le valenze linguistiche da

[7] Boris Ejchenbaum: *I problemi dello stile cinematografico*, cit., p. 25.

un punto di vista filmico sono "infinite". Non solo, ma se è vero che ieri l'uso di una forma espressiva come la didascalia era imposto dai limiti tecnici, è altrettanto vero che esso non può considerarsi come superato in presenza del "sonoro". In altre parole, la storia della tecnica e l'espressione filmica coincidono sino ad un certo punto. E' certo, comunque, che la seconda pur essendo condizionata dalla prima sfugge a qualsiasi regola e condizionamento tecnico, essendo piuttosto frutto della "fantasia".

ZAGREB '78:
IL CINEMA DI ANIMAZIONE OGGI NEL MONDO

Massimo Maisetti

Quando si scrive di cinema d'animazione corre sempre l'obbligo di una serie di precisazioni, quasi per aiutare il lettore a indovinare le caratteristiche reali di una specie di oggetto misterioso.
Il fatto è che nella realtà italiana il cinema d'animazione continua ad essere appunto una entità conosciuta poco e male.
Il cinema, si sa, per esistere deve avere un pubblico, ma i film d'animazione che in Italia hanno un pubblico sono soltanto alcuni lungometraggi, in genere per ragazzi, i *serials* televisivi, di solito pure per ragazzi, e i film pubblicitari.
C'è da dubitare che *Fritz il gatto, Belladonna, Il Pianeta Selvaggio* o *Allegro non troppo,* per citare alcuni lungometraggi per adulti programmati negli ultimi anni, possano aver convinto le platee che questo cinema, per tanti versi intelligente e affascinante, sia qualche cosa di diverso da quanto riesce ad essere espresso negli spazi obbligati del gioco per bambini o del richiamo pubblicitario.
Restano quindi a tentare l'impresa, i Festival specializzati, come, in Italia, il Salone Internazionale di Lucca, dedicato al cinema d'animazione oltre che al fumetto, il quale si sforza di offrire un quadro sufficientemente articolato e preciso delle possibilità e della reale natura di questo singolare mezzo di espressione e di comunicazione. Le altre manifestazioni di interesse mondiale si sono svolte nel 1976 ad Ottawa, nel 1977 ad Annecy, nel 1978 a Zagabria, ed è su quest'ultima che fermeremo l'attenzione nel tentativo di offrire un'idea della situazione dell'animazione oggi nel mondo.

Il nome della capitale croata, sede della « Zagreb Film », si è trovata sempre piú spesso, nell'ultimo ventennio, abbinato ad autori di crescente prestigio, familiari non solo agli specialisti ma anche ad un pubblico sempre piú vasto, impegnati nella crescita qualitativa e quantitativa di

un cinema d'animazione che si è segnalato con caratteristiche tali da meritargli la qualifica di « scuola ».
In effetti il denominatore che accomuna artisti di personalità e stile alquanto differenti è dato dalla loro comune convinzione, maturata dalla esperienza, che le potenzialità espressive di questo cinema sono enormi, e che non esistono difficoltà insuperabili se si è disponibili alla collaborazione: allora qualsiasi tema o problema può essere ed è sviluppato e risolto graficamente in termini drammatici, tragici, comici o grotteschi, e sempre nel rispetto dell'autonomia di chi firma l'opera.
L'omogeneità di questa scuola non va ravvisata quindi tanto nei risultati, quanto nei princípi e nel metodo di lavoro, in forza del quale l'apologo sociale o di costume, la satira politica o la favola popolare, la sperimentazione d'avanguardia o lo scherzo surreale trovano i modi e le forme figurativi, il ritmo ed i suoni piú appropriati, sia che l'autore si rifaccia al folclore locale, sia che filtri, grazie alla sua sensibilità, le suggestioni di movimenti artistico-culturali d'altri paesi.
I risultati, poi, trovano ragione nella ricerca e nell'aggiornamento continuo; coltivati in ogni ordine di studi nelle scuole, dove i giovani sono sollecitati all'interesse per questa forma d'arte e d'espressione nel collegamento con altri aspetti del disegno, della grafica, della pittura, del cinema. E il Festival assume i connotati di un grande avvenimento popolare, dove le sollecitazioni culturali trovano un ideale stimolo per evidenziarsi.
Erano in concorso a Zagabria un centinaio di film ai quali se ne aggiungevano quasi altrettanti nella sezione informativa.
L'ampia panoramica sulla produzione contemporanea trovava poi ulteriori arricchimenti in altri otto programmi speciali, dei quali tre riservati ai film premiati in altri festival e cinque dedicati rispettivamente al cinema d'animazione della Repubblica Popolare Cinese, a *Felix the Cat* dal 1921 agli anni '60, ad una selezione di Tex Avery e alle personali di tre maestri cecoslovacchi, Adolf Born, Jaroslav Doubnava e Milos Macourek, e di due italiani, Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati.

La retrospettiva di *Felix the Cat* ha abbracciato la produzione di Pat Sullivan dal 1917 al 1929. Il personaggio, che anche in Italia col nome di MioMao ebbe una certa popolarità sulle pagine del « Corriere dei Piccoli », è il primo fatto che compaia nella storia del film d'animazione. Le sue caratteristiche, la sua straordinaria personalità, l'universo surreale nel quale si muove, uniti all'originalità del segno grafico, ne hanno fatto uno dei personaggi piú popolari del fumetto e del cinema americano. Molti dei 240 film prodotti dallo Studio Sullivan sono andati perduti. Dei 54, che si stima siano arrivati sino a noi in buone condizioni, a Zagabria ne sono stati presentati soltanto 9, ognuno dei quali tuttavia sufficiente ad attestare un concentrato di idee legate dal filo dell'assurdo piú geniale.
Nel confronto con i primi film in bianco e nero, spesso mal risolti nell'immagine e nel sonoro eppure sprizzanti estro e poesia, la "nuova" serie televisiva a colori prodotta da Joe Oriolo dal 1950 in poi provoca amare riflessioni sulla povertà di una formula che obbedendo a scelte

mercantili, specula sulla fama del personaggio per proporre short di 5 minuti di pessima qualità, seguendo lo schema purtroppo consueto al filmato televisivo di second'ordine, troppo spesso contrabbandato con l'etichetta di prodotto per l'infanzia. La differenza tra il vecchio e il nuovo arriva a sbigottire: da un lato le immagini piú autentiche del cinema d'animazione, quelle che si reggono su invenzioni originali e connaturate al mezzo e che fanno di Felix un protagonista unico ed inimitabile: di contro, nella serie televisiva compare una sorta di sua controfigura, nient'altro che uno dei tanti elementi intercambiabili di un cliché di comodo, dove i valori, quando e se ci sono, finiscono per appiattirsi anche sul piano tecnico, causa l'adozione di una animazione di disegni parziale, e quindi poco costosa, ma anche molto banale.

Sempre restando nell'ottica dello spettacolo di largo consumo, la lezione di Sullivan risulta invece assai bene assimilata da Fred « Tex » Avery, nei 28 film che sono stati presentati all'interno di una selezione ampia, ben articolata e commentata con molta cura.

Tex Avery, nell'arco della produzione da lui firmata, diede vita e acuto senso di ironia a storie e a personaggi straordinari, del tutto estranei, se non opposti, al perfezionismo conformista che andava già caratterizzando a quell'epoca le opere disneiane. Dapprima all'Universal con Walter Lantz, poi dal 1936 alla Warner Bros con Leon Schlesinger, dal 1942 alla MGM con Fred Quimby, e nel 1954 e '55 di nuovo all'Universal, espresse il suo talento e il suo senso dell'umorismo stravolgendo il senso della favola tradizionale, spesso aggiornandola nella critica o nella satira del contemporaneo. Il rinnovamento dei contenuti trovava frequenti riscontri nelle infrazioni alla sintassi del linguaggio, nelle provocazioni dello stile grafico e nel ritmo narrativo che, come nelle migliori comiche del periodo muto, giocava sul vertiginoso ed aggressivo succedersi delle trovate fino all'esplosione spesso violenta del finale.

Thugs with Dirty Mugs (1939) è esemplare al riguardo, dove la satira al *Little Ceasar* di Edward Robinson non prende corpo soltanto attraverso le caratteristiche fisiche dei personaggi, le situazioni e i dialoghi, ma anche grazie all'uso di scenografie e di effetti speciali mutuati dal cinema espressionista con intelligente e sicura ironia. Cosí *Red Hot Riding Hood* deliberatamente sconvolge e ristruttura, e dunque reinventa, un esilarante "Cappuccetto Rosso" dove ogni ruolo è rigiocato in chiave moderna: la bimba, cresciuta, è ora una pin-up al *Sunset Strip*, la foresta è la metropoli tentatrice, la casetta della nonna un grattacielo, la stessa nonna una sciantosa ninfomane, e il lupo lo stereotipo dei gagà anni '40. Anche qui il disegno gioca una parte determinante nella definizione dei caratteri e nei paradossi di movimenti impossibili nella realtà, e il "cortoon" s'arricchische di umori vari raggiungendo inesplorati vertici di comicità.

La retrospettiva cinese rappresentava per molti una novità assoluta, per tutti un motivo di curiosità. Lo studio di animazione di Shangai, costituito nel 1957, ha attualmente in forza circa 300 operatori e produce poco meno di 50 films all'anno, destinati ai giovani e quindi con impronta chiaramente educativa. C'è un interesse marcato per la favolistica

tradizionale e il racconto popolare al quale gli animatori di disegni e di pupazzi attingono volentieri, senza tuttavia trascurare elementi di vita contemporanea suscettibili d'essere ripresi e sviluppati per contribuire alla costruzione della nuova società progressista. Partendo dal presupposto abbastanza ovvio che i sei film del programma cinese realizzati dal 1962 al 1976, di durata variabile dai 10 ai 20 minuti, non possono rappresentare un campione sufficientemente attendibile della produzione nazionale, da quanto si è visto è possibile trarre niente piú di qualche considerazione di massima. Le storie, semplici e chiare, esprimono tutta una morale positiva, dove il protagonista, pesce o bambino che sia, opera comunque a favore della comunità, mosso dalle intenzioni piú nobili. In *Siao Liyii Tiao Lun Men* (1962) soprattutto, dove le scenografie sfumate con delicatezza riprendono il fondo del mare, i tenui contrasti cromatici sviluppano gradevolmente alcuni dei classici motivi ornamentali che contraddistinguono vasi e maioliche. Nella caratterizzazione dei personaggi, nelle forme tondeggianti, negli atteggiamenti, e anche nello sviluppo di alcune situazioni, è ravvisabile la tendenza ad imitare modelli disneiani, con una tecnica peraltro molto precisa ed elaborata.

Dove risultano manifesti i progressi compiuti dal cinema d'animazione moderno è nelle due personali dedicate rispettivamente agli artisti cecoslovacchi e italiani. Il trio composto da Adolf Born (illustratore e caricaturista famoso anche in Italia per essersi piú volte segnalato al Salone dell'umorismo di Bordighera), Milos Macourek (soggettista e sceneggiatore), Jaroslav Doubrava (animatore formatosi alla prestigiosa scuola di Jiri Brdecka), ha proposto all'attenzione ammirata e divertita del pubblico e della critica dodici esempi di varia animazione realizzati tra il 1965 (*Jack si opatrit hodue dite*) e il 1977 (*Skolny Vylet*). Marcourek sviluppa con grande abilità ogni racconto — ma sarebbe meglio dire ogni apologo —, lungo o breve, dai tre minuti di *Nesmysl* ai 12 di *Hugo a Bobo* (1975), cosí da esaltare lo stile di Born. Doubrava, a sua volta, ne raccoglie e ne riprende i suggerimenti grafici valorizzandoli nei movimenti dei personaggi. L'ironia beffarda sul comportamento dell'uomo, volta a volta sciocco, indifferente, egoista, oppressivo, raggiunge il vertice del grottesco in *Ze zivota ptakin* (Vita d'uccelli, 1973) in un'indagine ai confini del surreale, sulla condizione della donna: nove minuti per narrarne in chiave di favola l'evasione in un magico volo in cui ritrova il sapore della libertà fino al successivo inevitabile compromesso.
Vi sono singolari analogie nel metodo di lavoro dei tre maestri cecoslovacchi con il modo di procedere della coppia italiana formata da Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati. Ognuno ha la sua professione, tutti producono film per « hobby », traendone motivi di piacere e di soddisfazione, ognuno ha bisogno del partner per coprire con impareggiabile perizia il proprio ruolo. A beneficio dei due italiani va aggiunto che la situazione del nostro paese impone obiettivamente maggiori difficoltà sia a livello produttivo e sia per quanto concerne la distribuzione, la diffusione e quindi la conoscenza dei filmati.
Chi ha avuto occasione di vedere almeno una delle opere realizzate da

Giulio Gianini animatore, e da Emanuele Luzzati disegnatore e scenografo, ha potuto apprezzare i risultati piú interessanti, ottenuti fino ad oggi con la tecnica del *découpage.* I movimenti sono ottenuti spostando su un piano orizzontgale i pezzi ritagliati che compongono le varie figure, ed ogni volta scattando dall'alto uno o piú fotogrammi. Ma dove i due artisti sono maestri, è nell'invenzione dei movimenti da un lato, e dei disegni e dei colori dall'altro.
Dalla fantasia di Luzzati nascono i re, le regine, i paladini, i draghi, i mori, gli uccelli delle sue storie favolose: *I paladini di Francia, Il castello di carte,* fino alla trilogia rossiniana, *La gazza ladra, L'italiana in Algeri,* e *Pulcinella,* dove il sincronismo con la musica delle tre celebri sinfonie (per *Pulcinella* è « Il Turco in Italia ») tocca la perfezione. Zagabria ha presentato quei cortometraggi e inoltre *L'augellin belverde* e *Il flauto magico* appena concluso, ed è nei 52 minuti di questa nuova e incantevole interpretazione di Mozart che ancora una volta, come già nella *Gazza* e in *Pulcinella,* sono stati raggiunti altissimi risultati espressivi. E' il caso di dire che la materia si trasfigura, la carta si fa oro, il vetro diventa diamante e i colori preziosi e splendidi come gli accordi del grande maestro di Salisburgo. I riferimenti pittorici vanno dai grandi contemporanei Rouault, Chagall e Picasso, gli affreschi orientali e alle icone, ma anche alla commedia dell'arte e al teatro dei pupi. Quel che piú conta è che, come in questo caso, elementi grafici diversi valgano ad esprimere con rara sensibilità i contrasti drammatici all'interno della fiaba, dando vita ad uno stile ricco di variazioni e composito, invenzioni visive che traducono ed integrano con intuizioni geniali le invenzioni sonore mozartiane. Nell'ambito del Festival, dove nessun film italiano risultava in concorso, la personale di Gianini e Luzzati con la presentazione di questo loro ultimo affascinante capolavoro ha costituito l'ulteriore conferma di una situazione incredibile. Non mancano al nostro paese né gli autori né le idee. Manca piuttosto la possibilità di operare, in assenza di un organico intervento pubblico che consenta la compiuta espressione di una esperienza tecnica e di una genialità creativa altrimenti sprecate. La storia del cinema d'animazione italiano è una storia di occasioni mancate, di coordinamenti possibili eppure non attuati, di finanziamenti a metà, di strutture inesistenti, oltre che di insipienza, di incultura e di mala fede. Cosí artisti di valore internazionale sono oggi ridotti a dibattersi nell'alternativa tra l'inoperosità e il condizionamento alle voglie mutevoli e sempre provvisorie del mercato pubblicitario. Ci sono le eccezioni, per fortuna, ma non è sulle eccezioni che può reggersi una politica per la produzione di un cinema d'arte e di cultura.

Il *Gran Premio* è stato attribuito a *Satiemania* dello jugoslavo Zdenko Gasparovic: dieci minuti di variazioni grafiche giocate sul filo di un abilissimo funambolismo in equilibrio tra Grosz, Savinio e Van Gogh che dalla musica di Satie trae pretesto per una satira sulla fauna della megalopoli, sulla giungla dei supermercati, sui drammi della società di oggi.
Ancora uno jugoslavo, Zoran Gakulievic, ha vinto il primo premio nella

categoria dei film inferiori a tre minuti, con *Tarzan*, davanti a *Perpetuo* di Josko Marusic, mentre nei film di durata superiore si è affermato con un secondo premio l'ottimo *Skola Hodanja* di Borivoj Dvnikovic: una divertita e divertente riflessione sui rischi della troppo facile disponibilità al condizionamento.

La presenza di un quinto film jugoslavo nella rosa dei premiati, *Sportkski Zivot* di Zlatko Grijc, primo nei serial TV con il noto personaggio del Prof. Balthazar, non deve sorprendere: i risultati vanno rapportati alla piú alta partecipazione al concorso (27 film jugoslavi contro 26 statunitensi, 16 cecoslovacchi, 15 inglesi, 14 sovietici, 12 bulgari) e sono la logica conseguenza della gran mole di lavoro svolto con competenza e impegno.

Alla partecipazione USA non ha fatto difetto la quantità, piuttosto la qualità. Oltre a *Rapid Eye Movements* di Jeff Carpenter, premiato per la grafica, e *In Plain Sight* di Jane Aaron, terzo premio tra i film inferiori a tre minuti, vale la pena di citare *The Newsmaker* di Silbermintz, cento secondi di intervista a Kissinger per dimosttare come si inventa "la notizia" e *Whither Weather* di Faith Hubley, una meditazione sul mondo di oggi, la natura e l'uomo in chiave pittorica, dai graffiti a Goya e a Siqueiros.

La grande tradizione cecoslovacca dell'animazione di pupazzi, resa famosa nel mondo da Jiri Trnka, è ben rappresentata da *Tri etudy pro animator* e *Faustuv dum*. Jaroslav Bocek muove un protagonista diverso per ciascuno dei « Tre studi »: alla ribalta compaiono cosí successivamente Arlecchino, Colombina ed un delizioso Pierrot in un saggio di perfezione tecnica e di delicata paesia.

Con altrettanta perizia, svariando su toni cupi e drammatici, Garik Seko racconta, per il ciclo dedicato alle leggende di Praga, la storia della casa di Faust e dello studente povero che si lascia sedurre dalla cupidigia del denaro.

Molto varia e ricca di fermenti e di spunti, come di consueto, la selezione della Gran Bretagna, priva però di autentiche punte di originalità. *Freefall* e *Heart's Right* di Jan Emes rappresentano un ulteriore tentativo di visualizzare la musica: *About face* di Chris James è un viaggio attraverso le facce di Mick Jagger, di Oscar Wilde, del principe Carlo, di Picasso e Dalí, dei fratelli Marx, di David Bowie e cosí via; *Lane Discipline* di Ken Brown è stato realizzato col computer.

I piú ricchi di *humour* ci sono parsi *Night call*, un pesce d'aprile raccontato con brio e scioltezza da Thalma Godman e l'ottimo brevissimo *Safe in the Sea* di Bob Godfrey. Citabili *Schizophrenia* di Stephen Lowe, *Smile Please* di John Halas e Graham Ralph e *Strip Cartoon* di Chris Sharp.

Da Zagabria è venuta la conferma che è sempre viva nel cinema d'animazione sovietico l'attenzione per la tradizione popolare, la favolistica e in genere la letteratura per l'infanzia. Il premio per il miglior film per ragazzi a *La casa che Dzek ha costruito* (t.l.) che Hrznovski ha tratto, come *Miracoli in un setaccio* (t.l.), da una canzone folcloristica inglese, e il primo premio tra gli educativi a *38 pappagalli, 5 scimmie,*

e *due piccoli elefanti* (t.l.) di Ufimcev, intelligente illustrazione del concetto di misura, costituiscono due segnalazioni certamente opportune, e tuttavia insufficienti a definire tutte le caratteristiche di una produzione divenuta quanto mai complessa ed articolata. Sono molti gli autori che reclamano attenzione, e tra questi c'è, per esempio, Yuri Norstein che con *Il riccio nella nebbia* (t.l.) offre una dimostrazione di vena felice oltre che di scelta raffinata di immagini. Il rapporto favola-realtà, cosí come lo intendono Norstein e, in generale, gli autori sovietici, è all'opposto della concezione che ha portato, attraverso l'infantilismo narrativo di tipo disneyano, all'equivoca equazione cinema d'animazione-cinema per ragazzi-cinema di second'ordine. E il risultato, quando raggiunge l'equilibrio artistico e l'intensità poetica, consente diversi livelli di lettura e sa offrire emozioni non superficiali anche allo spettatore piú esigente, soprattutto quando sappia superare le difficoltà della lingua e di un ritmo narrativo diverso, generalmente piú lento dell'occidentale. Il fatto poi che agli Studi di Mosca della Soyuzmultfilm si siano affiancati altri centri produttivi con proprie sedi in ormai quasi tutte le Repubbliche dell'Unione, moltiplica le possibilità, consentendo la sperimentazione delle tecniche piú diverse e il progressivo allargamento dei riferimenti culturali ai quali fa da supporto essenziale la ricerca figurativa. Lo testimoniano i due film prodotti in Georgia, *L'ultima goccia* (t.l.) di Kasradze e *Lupi e pecore* (t.l.) di Lavrelasvili, ma soprattutto le due notevoli opere dell'estone Rein Reamat, *Il cacciatore di balene* (t.l.) e *Antenne sul ghiaccio* (t.l.), dove il terribile contrasto tra l'uomo e la natura inclemente è vissuto con straordinaria tensione e drammaticità.

Il premio opera prima e il premio per lo *humour* sono andati rispettivamente agli ungheresi *Csond* di István Orösz e *Valtozo idók* di István Kovács, validi rappresentanti di una cinematografia da piú di vent'anni ormai coerentemente preoccupata di individuare un linguaggio originale per un discorso rivolto alla comunità e di coinvolgere autori, critici e pubblico in un dialogo in continua evoluzione.

Orösz coglie l'occasione del centenario della nascita del poeta Endre Ady per un affresco storico sugli anni che accompagnano il trascorrere del secolo scorso e l'inizio dell'attuale, la prima guerra mondiale e il nazismo.

Kovács, nella storia di una esecuzione continuamente rinviata, riveduta e corretta, ripropone il gusto per l'osservazione ironica della realtà che è anche di István Banyai, autore del surreale *Hamm* e di József Gémes, autore di *Sun Baratom*, storia di un riccio che, rasi gli aculei per migliorare le proprie relazioni sociali, finisce inghiottito dal gatto.

Nel medesimo intelligente equilibrio tra divertimento e problematica, il bulgaro Donio Donev narra in *Muzikalnoto drvo* di un albero che appena sfiorato dalla sega vibra come un violoncello, del teatro che con gran fatica gli viene costruito attorno, e della conseguente perdita di quella virtú straordinaria. I moduli espressivi semplici e graficamente originali, le opere brevi di sette otto minuti dove l'umorismo non è mai assente ed è anzi, come in questo caso, bene sottolineato dal commento sonoro espresso in termini esclusivamente musicali, senza necessi-

tà di parole, caratterizzano il cinema d'animazione della piccola repubblica bulgara, un cinema capace di proporre problemi di attualità con esemplare chiarezza e con sorridente profondità di pensiero. Al bulgaro Stoyan Dukov è andato un meritato premio nella categoria dei film superiori a 3 minuti per *Fevruaru*, uno sghignazzo a sorpresa su un febbraio d'incubo in un villaggio sperduto fra la neve.

Con altrettanto merito si è aggiudicato il primo premio della medesima categoria il canadese *Special Delivery* di John Weldon e Eunice Macaulay, un paradosso grottesco a proposito delle catastrofi incombenti su chi non spazza la neve davanti a casa. Numericamente limitata (5 film di cui solo due del National Film Board, spina dorsale della produzione nazionale), la partecipazione canadese si è probabilmente autoridotta in vista del prossimo festival di Ottawa.

Resta comunque caratterizzata per serietà ed impegno nella realizzazione di un cinema di animazione adulto, raffinato nello stile, poetico o didascalico a seconda dei casi, e nella sperimentazione di tutte le tecniche, animando disegni su trasparente o direttamente su carta, come in questo caso, o muovendo pupazzi, elementi di carta ritagliata, oggetti, fotogrammi dal vero, o, sull'esempio di McLaren, incidendo direttamente la pellicola, fotogramma per fotogramma.

Emerge dai film polacchi, da *Gra* di Oczko, premiato per gli effetti sonori, a *Skok* di Daniel Szczechura, la consueta riflessione sulla condizione umana, la denuncia dei suoi aspetti piú ambigui o assurdi o allucinanti, espresse in un linguaggio consapevole della grande tradizione grafica e pittorica nazionale. E neppure risulta estranea l'influenza kafkiana nell'abitudinario dipanarsi delle azioni quotidiane del film di Szczechura: il protagonista che si alza, si lava, fa colazione, legge il giornale, infila la giacca, e finalmente esce da una finestra del decimo piano. All'unico ma lungo film spagnolo, *Hace un porrao de años o mas* di Jorge Amoros, è stato assegnato il premio per la migliore animazione: non è ancora un dato sufficiente a denunciare un fermento nella cinematografia di quel paese. Nella mediocre partecipazione francese si segnalano due opere prime di un certo interesse: *L'évasion* di Jean-Pierre Jeunet e *La niche* di Gérard Collin. Molta vitalità denunciano invece gli autori elvetici, tra i quali conviene ricordare Claude Luyet per *Marché noir*, novanta secondi degni della penna di Topor.

Per molti versi affascinante, l'iraniano *Amir hamzeh va goure delgir* testimonia i grandi passi avanti compiuti grazie alla creazione di strutture operative adeguate alla realtà in cui sono chiamate ad inserirsi.

A questo punto si possono trarre alcune considerazioni conclusive. Zagabria ha confermato che occorre l'estro del poeta per affrontare con la tecnica dell'animazione gli aspetti del nostro vivere. I disegni o le composizioni che l'animatore muove in sequenza, con un lavoro preciso e metodico, indipendentemente dalla durata, se aspirano ad avere vita e giustificazione artistica, devono proporsi di cogliere il senso piú profondo della realtà e del suo divenire. Né possono disconoscere o trascurare quelle esperienze suggestive ed originali che sono patrimonio delle arti figura-

tive, o i rapporti tra elementi statici e componenti dinamiche dell'immagine.
Dice John Halas, presidente dell'Associazione Internazionale del film d'animazione: « Un pezzo di carta, del filo, un po' di pittura, dei pennelli, possono trasformarsi, grazie all'immaginazione dell'artista, in attori vivi, e, con l'aiuto di uno scenario e di una grafica appropriati, negli elementi di un linguaggio visuale con caratteristiche uniche ».
Ma è anche necessario formare nuove schiere di autori in modo che nuove idee riescano ad esprimersi adeguatamente per un rinnovamento ed un'evoluzione artistico-culturale. E mentre va dato spazio alla ricerca formale e alla sperimentazione di nuove tecniche, occorre parallelamente avviare la promozione culturale dello spettatore a livello di mezzi audiovisivi perché conosca ed apprezzi un modo di far cinema ricco di suggestioni già nella forma, dove si riconoscono nella sintesi dell'apologo, in chiave ironica o satirica o severamente critica, la riflessione sull'uomo, l'analisi sociale, l'urgenza dell'impegno civile, la serietà del discorso scientifico. Tutto questo è possibile quando sono attuati tempestivamente quei provvedimenti legislativi e tecnico-finanziari che permettono ogni tipo di realizzazione indipendentemente dalle leggi di mercato. Ciò accade nell'URSS, in Canada, nell'Europa orientale: qui viene a comporsi l'immagine di un cinema d'animazione maggiorenne, avviato a divenire da patrimonio di pochi quale era, mezzo di comunicazione alla portata di tutti, somma di cultura, di tecnica, di esperienze, di tradizione e di avanguardia.

Cinema del mondo

SAN SEBASTIANO '78: UNA RINASCITA RITARDATA

Antonio Castro

La lenta mutazione iniziatasi nella società spagnola con la scomparsa di Franco non poteva non toccare anche la piú importante tra le manifestazioni cinematografiche del paese; ma l'evento si è verificato con due anni buoni di ritardo. Il Festival di San Sebastiano, che nel 1977 si era presentato come un festival di transizione, sembrava dover co-

minciare, con l'edizione successiva, una vita nuova. La rinascita sembrava indirettamente favorita dalla morte, avvenuta nel luglio 1978, di Miguel Echarri, che per oltre dieci anni era stato manager assoluto della rassegna, e che anche dopo la caduta del regime franchista aveva continuato a far parte del comitato direttivo. Né valeva osservare che la perdurante presenza, in un posto di responsabilità, dell'ex direttore franchista impediva qualsiasi autentico rinnovamento, dal momento che una situazione analoga si verificava a ben piú alto livello, con il paradosso di un ex ministro di Franco scelto per guidare il primo governo democratico del paese.
Cosí stando le cose, l'edizione 1978 si annunciava come decisiva, tanto piú che sempre piú insistenti correvano le voci di una imminente soppressione del festival o di un suo trasferimento, probabilmente a Maiorca o comunque in località lontana da quella sorta di polveriera che è il territorio basco.
Le timide riforme attuate in questa edizione '78 sono state accolte con sfavore. Una, apparentemente marginale, è sembrata addirittura provocatoria. Sotto il regno di Echarri il 90% degl'inviti andavano a personaggi che nulla avevano a che vedere col cinema e che si guardavano bene dal frequentare le sale di proiezione, limitandosi ad apparire nei ricevimenti ufficiali, ad arrostirsi sulla spiaggia e a fare una capatina notturna a Biarritz, eldorado dei casinò che il moralismo franchista vietava in Spagna. Si trattava di amici e "clientes" del direttore, da lui ritenuti meritevoli di una vacanza pagata, tutto compreso, per sé e per l'accompagnatrice, moglie o amica a scelta. Tanta doviziosa ospitalità era compensata dall'avarizia con cui si concedevano gli accrediti agli autentici rappresentanti della stampa, specie di quella nazionale.
Evidentemente questo stato di cose non poteva sopravvivere alla caduta del regime. Ma la nuova direzione, se ha posto fine al fenomeno del parassitismo, ha esteso i suoi veti anche alla stampa, distinguendo a suo arbitrio tra inviti "tutto compreso", inviti a metà e accrediti semplici, e provocando quindi non soltanto le proteste dei privilegiati di un tempo ma anche quelle di molti critici e inviati speciali, insoddisfatti dei criteri discriminatori adottati.
A parte questi aspetti pittoreschi, l'errore piú grave del nuovo festival ha riguardato l'organizzazione e la chiarezza dell'impostazione. Il caos è stato notevole: modifiche frequenti e improvvise del programma, film esclusi all'ultimo momento con pretesti — la già avvenuta presentazione in altre rassegne — che non valevano per altre opere che pur si trovavano nella stessa situazione, voci di boicottaggio da parte dei grandi produttori o delle stesse autorità ministeriali, che però venivano negate o eluse da quegli stessi organizzatori che le andavano riservatamente propalando. Ancora: il tentativo di mutare il carattere elitario del festival e di consentire a tutti i cittadini della provincia guipuzcoana di vedere i film in concorso a prezzi piú accessibili delle 650 pesetas, costo di una poltrona al Victoria Eugenia, è andato frustrato per l'opposizione di produttori, distributori ed esercenti, talché il "decentramento" ha finito per esser limitato a un certo numero di

film degli anni 1925-1960, concessi al popolo dalla cineteca cubana, aliena da interessi (o da timori) mercantili.
Altre "gaffe" hanno rasentato il grottesco. Si sono escluse dal concorso pellicole come *La vieja memoria* e *Los hijos de Fierro* perché "di carattere documentario", mentre si son lasciati passare autentici documentari come *Pablo* (Cuba) e *El asesino de Pedralbes* (Spagna). Si è rifiutata l'ammissione in concorso a *Maternale* (Italia) perché già inclusa nella rassegna "Les yeux fertiles" di Cannes, ma si è decretato addirittura il massimo premio a *Alambrista* (USA) che sempre a Cannes era stato presentato nella " Settimana della critica ". E quando infine le voci di protesta son diventate troppo fastidiose si è gridato al "complotto centralista" e si sono mobilitate le organizzazioni popolari per "salvare il festival".
Questi dunque, per ora, i connotati del "nuovo" Festival. In attesa di verificare gli sviluppi futuri di una situazione tuttora incerta e non priva di rischi, si può dare un breve resoconto delle principali opere presentate in concorso, con esclusione di quelle, come *A Wedding* di Robert Altman ed alcune altre, delle quali, per una ragione o per altra si parlerà piú specificamente su « Bianco e Nero » al momento della loro imminente uscita sugli schermi normali. In pratica, il panorama si restringe quasi esclusivamente alla folta rappresentanza spagnola, che non ha quasi alcuna *chance* di trovare, per lo meno a breve scadenza, la via di una distribuzione nel circuito italiano.

Un hombre llamado Flor de Otoño di P. Olea (Spagna)

Un hombre llamado Flor de otoño conferma come la disuguale carriera di Pedro Olea sia stata in gran parte determinata dalla qualità delle sceneggiature sulle quali ha lavorato. E' per questo che, per esempio, *El bosque del lobo* e *La casa sin fronteras* risultavano di gran lunga superiori a *La corea* o a *No es bueno que el hombre este solo.* Nel film presentato a San Sebastiano Olea ha potuto contare sulla efficace collaborazione di Rafael Azcona, principe degli sceneggiatori spagnoli, e sulla solida base di un testo teatrale di Rodriguez Mendes, che Olea ha sottoposto ad alcune trasformazioni. Il film si basa sulla vita dell'avvocato anarchico Luis de Serracant, omosessuale e travestito. Proseguendo un discorso già iniziato in alcune opere precedenti, Olea attacca il concetto borghese di normalità sesuale e stabilisce una chiara relazione fra l'attività politica rivoluzionaria dell'anarchico, disposto a compiere un attentato, e la sua scelta omosessuale, altrettanto rivoluzionaria nel contesto sociale catalano degli anni venti, in cui è inserita la vicenda.

Con uñas y dientes di P. Viota (Spagna)

Con uñas y dientes è il primo vero e proprio film spettacolare di Paulino Viota, già autore di una serie di cortometraggi nonché del lungometraggio *Contactos.* Il film persegue, senza risultati soddisfacenti, il duplice intento di agitare una problematica sociale e di raggiungere una dimensione commerciale. La storia è ambientata in una fabbrica, in cui si fronteggiano operai e imprenditore e quest'ultimo risolve a suo modo un conflitto collettivo. Le intenzioni son buone ma non appaiono realizzate; e oltre tutto il film sembra destinato a un duraturo ostracismo da parte dei distributori spagnoli.

La vieja memoria di J. Camino (Spagna)

Non meno ostica, pur se di tutt'altro carattere, la piú recente opera di Jaime Camino, *La vieja memoria.* In essa il regista prosegue sulla strada del cinema politico, già affrontata timidamente, ma con innegabile onestà, in epoca franchista con *España otra vez* e piú apertamente con *Las largas vacaciones del '36*, opera di grande successo ma per molti versi discutibile. Questo suo ultimo film è sostanzialmente un saggio di cinema testimoniale e documentario: una di quelle opere la cui riuscita è legata all'impostazione dell'argomento, alla scelta dei testimoni e alla sincerità e tipicità delle testimonianze. Concepito inizialmente come un documentario su Dolores Ibarruri, la "Pasionaria", esso è andato poi allargando il proprio sguardo all'intero quadro della guerra civile, condensando in piú di due ore e mezza il succo di oltre cinquantamila metri di materiale. Passano sullo schermo, e recano la loro testimonianza, molti protagonisti della guerra civile, da Gil Robles a Abad de Santillan, da Eduardo Guzman a Tarradellas, da Juliano Gorkin a Jato, da Lister a Raimundo Fernandez Cuesta, da Federic Monterny a Federico Escofet. Iniziato nel 1976, il film soffre delle numerose variazioni occorse nel frattempo nella vita politica spagnola e risulta in piú punti alquanto fastidioso. E' stato presentato fuori concorso, a detta dell'autore, a seguito di pressioni del partito comunista: circostanza negata, peraltro in modo non convincente, dalla direzione del festival.

El asesino de Pedralbes di G. Herralde (Spagna)

"Cinéma vérité" anche col terzo lungometraggio di Gonzalo Herralde, *El asesino de Pedralbes,* nel quale il regista sottopone a un lunghissimo interrogatorio José Luis Cerveto, autore di un duplice omicidio nelle persone di una coppia di coniugi, in uno chalet di Pedralbes. L'aspetto piú interessante del film — che segue in certo senso le orme di *In cold blood*, pur senza la totale ricostruzione dei fatti che c'era nel film di Richard Brooks — è nella rivelazione della personalità di Cerveto: un uomo bramoso di popolarità, con una inclinazione morbosa verso i bambini, capace di razionalizzare e analizzare il suo delitto come la conseguenza di un complesso edipico trasferito all'istituzione matrimoniale, e che dopo essersi dichiarato colpevole, ed aver chiesto egli stesso di essere incarcerato perché pericoloso per la comunità, va poi proclamando di essere innocente, vittima di una società ingiusta.
Con un tal materiale umano a disposizione, Herralde ha realizzato un film piatto e torpido, che rinuncia a puntare su una presenza continua di Cerveto nell'inquadratura, per timore di stancare lo spettatore, ma riuscendo solo a distrarne l'attenzione. Dopo *La muerte del escorpion* e *Raza, el espiritu de Franco*, Herralde mostra di non essersi allontanato da un livello di principiante privo di particolari qualità.

Con mucho cariño di G. García (Spagna)

Un'opera prima è *Con mucho cariño* di Geraldo García, che a suo tempo si era cimentato con un racconto breve di Buñuel, utilizzandolo per realizzare uno dei suoi cortometraggi. Il film presenta una serie di personaggi il cui comportamento è condizionato da due istituzioni: la fa-

miglia, vista come istituzione base della vita privata, e l'impresa, vista come centro della vita lavorativa. Entrambe nel film sono regolate da un uomo che tende ad avvicinare il piú possibile l'una all'altra, dirigendo la sua piccola impresa — quasi interamente condotta dai familiari — come un prolungamento della famiglia. Naturalmente i componenti del gruppo si sentono soffocati in questo mondo chiuso e inumano: le sbornie collettive in occasione di compleanni e simili ricorrenze sono il loro unico sfogo, ma anch'esso è qualcosa di pianificato e regolamentato.
Prodotto con modestissimi mezzi finanziari, il film non può dirsi un'opera del tutto riuscita, però non è priva di motivi d'interesse.

Toque de queda
di I. Nuñez
(Spagna)

Ancora un'opera prima: *Toque de queda* di Iñaki Nuñez, autore, anni fa, dello straordinario cortometraggio *Estado de excepcíon* che gli valse un processo presso il tribunale militare. Nel suo primo lungometraggio — che in realtà appare alquanto stiracchiato per raggiungere la dimensione canonica — Nuñez affronta una tematica non dissimile, raccontando di una donna condannata a morte e poi graziata perché in stato interessante. Dopo alcuni anni esce di prigione, assieme al figlio ed al ricordo del suo compagno giustiziato.
Molto disuguale, il film ha notevoli pregi visivi nelle sequenze prive di dialogo, ma scade di qualità quando i personaggi si mettono a parlare. Un semifallimento, nel complesso, ma un autore al quale si può ancora far credito.

Fuori concorso è stato presentato l'ultimo film del prolifico Jaime de Armiñan, noto come sceneggiatore televisivo ma le cui prove cinematografiche — *Mi querida señorita, El amor del capitano Brando,* ecc. — non brillano per particolari qualità. In *Al servicio de la mujer española* si avverte la mano dello sceneggiatore scaltrito e rotto a tutti i trucchi del mestiere, ma nulla di piú.

Sonámbulos
di M. Gutiérrez Aragón
(Spagna)

Di ben altro livello *Sonámbulos* di Manolo Gutierrez, al quale è stato meritatamente attribuito il premio per la miglior regia. Gutierrez è certo uno dei registi piú interessanti del momento. Dopo una fortunosa esperienza col produttore Elias Querejeta, il cui frutto, tra molti contrasti e rotture, fu *Habla mudita,* Gutierrez s'impose all'attenzione con *Camada negra*, film pretensioso ma a mio parere molto discutibile e in qualche tratto detestabile, e comunque assai lontano, nel risultato complessivo, dalle ambizioni di partenza. Viceversa questo *Sonambulos* è un'opera d'eccellente livello e di forte impatto polemico nel mostrare quasi in forma di confessione pubblica come la struttura familiare — anche se si tratta di una famiglia politicamente di sinistra — resta pur sempre il maggiore ostacolo allo sviluppo della personalità umana. *Sonambulos* è una favola pessimista, composta da un autore impegnato (Gutierrez è un comunista che abbandonò il partito nel momento stesso in cui questo otteneva riconoscimento legale) sul tema della libertà come cammino indispensabile per accedere alla conoscenza, e sul tema della conoscenza come premessa alla follia o alla morte.

Tra i film che hanno conseguito un riconoscimento della giuria merita di esser ricordato il francese *Dossier 51* di Michel Deville, cui è andata una "concha de plata". Il cinema di Deville, finora caratterizzato da un'elegante precisione e da un'apparente lievità non esente da venature di amarezza, compie con quest'opera una vigorosa sterzata. Un alto funzionario francese viene designato a un'importante carica in un organismo internazionale che si occupa di scambi commerciali col terzo mondo. I servizi segreti indagano sulla sua vita, alla ricerca di qualche elemento da utilizzare ai propri fini. Scoprono qualcosa: un sospetto di omosessualità. L'uomo verrà spinto alla morte. Preciso come un congegno di orologeria, il film denuncia i sistemi con cui al giorno d'oggi è possibile manipolare e programmare la vita di un uomo, fino alle estreme conseguenze.

Alambrista
di R. Young
(U.S.A.)

Un accenno infine al vincitore della "concha de oro", lo statunitense *Alambrista* dell'esordiente cinquantaquattrenne Robert Young, realizzato da una produzione indipendente. Come si è detto, il film era già stato presentato alla "Semaine de la critique" di Cannes, dove aveva anche ottenuto il premio per l'opera prima. E' la cronaca del viaggio clandestino di un "alambrista", uno di quei lavoratori messicani che entrano illegalmente negli Stati Uniti per trovarvi una possibilità di sopravvivere per sé e per i familiari lasciati in patria. Cronaca di uno sfruttamento, di una emarginazione, di un doloroso apprendistato, *Alambrista* è un film d'indubbio livello, cui forse gioverebbe solo una maggior concisione.

I premi di San Sebastiano '78

La giuria del XXVI Festival internazionale di San Sebastiano, composta da Miguel Littin (Cile), Sándor Sára (Ungheria), Krzysztof Zanussi (Polonia), Luigi Comencini (Italia), Koldo Mitkelena (Spagna), Leslie Caron (Francia), Luis Megino Grande (Spagna), ha assegnato i seguenti premi: « Gran Concha de oro » per il miglior film a *Alambrista* di Robert M. Young (U.S.A.); « Concha de oro » per il miglior cortometraggio a *La edad del silencio* di Gabriel Blanco (Spagna); « Premio speciale della giuria » a *El lugar sin límites* di Arturo Ripstein (Messico); « Concha de Plata » a *Olyan mint otthon* (t.l.: Come a casa) di Márta Mészáros (Ungheria); « Concha de Plata » a *Dossier 51* di Michel Deville (Francia); « Premio San Sebastian » per la migliore interpretazione femminile a Carol Burnett, interprete di *A Wedding* di Robert Altman (U.S.A.); « Premio San Sebastian » per la migliore interpretazione maschile a José Sacristan, interprete di *Un hombre llmado flor de Otoño* di Pedro Olea (Spagna); « Perla del Cantabrico » per il miglior film in lingua spagnola a *El asesino de Pedralbes* di Gonzado Herralde (Spagna); « Premio per la migliore regia » a Manuel Gutiérrez Aragán per il film *Sonámbulos* (Spagna).

I film di San Sebastiano 1978

Alambrista - **r.**: Robert Young - **o.**: U.S.A., 1978.
V. giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 152 e altri dati a pag. 170.

El asesino de Pedralbes - **r.**: Gonzalo Herralde - **s., sc.**: G. Herralde, Juan Merelo, Pep Cuxat - **f.** (Eastmancolor): Jaume Peracaula - **m.**: Teresa Alcocer - **m.**: frammenti della banda sonora di « La muerte del escorpion » - **ca.**: « El rey de la carretera » di Juanito Valderrama - **int.**: José Luis Cerveto, Fernando Chamorro, Antonio Garcia, Rafael Gauilan, José Marti Gomez e attori non professionisti - **pe.**: Pepon Corominas - **p.**: Figaro Films - **o.**: Spagna, 1978 - **dr.**: 88'.

Blood Relatives/Les liens de sang (Rosso nel buio) - **r.**: Claude Chabrol - **asr.**: Justine Héroux, Brice Defer, Louise Arbique - **s.**: basato sul romanzo « Parenti di sangue per l'87° distretto » di Ed McBain [Evan Hunter] - **sc.**: C. Chabrol, Sydney Banks - **f.** (Eastmancolor): Jean Rabier - **scg.**: Anne Pritchard - **arr.**: Rose-Marie McSherry - **c.**: Blanche Danièle Boileau - **mo.**: Yves Langlois - **m.**: Howard Blake - **int**: Donald Sutherland (Steve Carella), Aude Landry (Patricia Lowery), Lisa Langlois (Muriel), Laurent Malet (Andy Lowery), Stéphane Audran (signora Lowery), Donald Pleasence (Doniac), David Hemmings (Jack Armstrong), Walter Massey (signor Lowery), Micheline Lanctôt (signora Carella), Ian Ireland (Klinger), Gregory Giannis (Louis Sully), Tammy Tucker (Jean Hanley), Julie Anna (signora Hanley), John King (Paul Gaddis), Tom Scurfield (l'avvocato), Victor Knight (il medico legale), Jan Chamberlain (la nonna), Tim Henry (il capitano Marriott), Jerome Tiberghien (Moran), Kevin Fenlon (il fumatore), Nini Balough (la figlia di Carella), Terence Labrosse (il procuratore), Robert King (I poliziotto), Victor Desy (II poliziotto), John Boylan (III poliziotto), Howard Ryshpan (il dottore), Marguerite Lemir (Helen Beck), Guy Hoffman (il prete), Penelope Bahr (l'amica della signora Carella), Winston McQuade (il radiocronista), Jean Labelle (il nonno di Paul), Richard Niquette (il fotografo), Lynda Mackay (l'infermiera), Sony Forbes (il negro) - **dp.**: Matthew Vibert, Louise Mongeau - **pe.**: Julian Melzack - **p.**: Denis Hérouxe Eugène Lepecier per Classic Film Industries-Cinévidéo, Montreal/Filmel, Parigi - **pa.**: Claude Léger - **o.**: Canada-Francia, 1977 - **di.**: Phoenix-Martino - **dr.**: 95'.

The Class of Miss MacMichael - **r.**: Silvio Narizzano - **asr.**: Jake Wright, Terry Pearce, Peter Kohn - **s.**: basato sul romanzo di Sandy Hutson - **sc.**: Judd Bernard - **f.** (Colore): Alex Thomson - **scg.**: Hazel Peiser - **c.**: Joyce Stoneman - **mo.**: Max Benedict - **m.**: Stanley Myers - **int.**: Glenda Jackson (Conor MacMichael), Oliver Reed (Terence Sutton), Michael Murphy (Martin), Rosalind Cash (Una Ferrar), John Standing (il fratello), Riba Akabusi (Gaylord), Phil Daniels (Stewart), Patrick Murray (Boysie), Sylvia O'Donnel (Marie), Sharon Fussey (Belinda), Herbert Norville (Ronnie), Perry Benson (Timmy), Tony London (Adam), Owen Whittaker (Victor), Angela Brogan (Frieda), Victor Evans (Abel), Simon Howe (Rob), Dayton Brown (John), Paul Daly (Nick), Deirdre Forrest (Deirdre), Stephanie Patterson (Pattie), Danielle Corgan (Tina), Peta Bernard (Mabel), Judy Wiles (signorina Eccles), Mavis Pugh (signora Barnett), Patsy Byrne (signora Green), Ian Thompson (signor Bowden), Christopher Guinee (signor Drake), Constantin De Coguel (maggiore Brady), Sally Nesbitt (signora Brady), Sylvia Marriott (signora Wickens), Marianne Stone (signora Lee), Pamela Manson (signora Bellrind), Debbie Morton (Debbie), John Wreford (il ministro), Honora Burke (signorina Wyles), John Pryor (Philip), Ian Donnelly (Brian), David Elmon (Boris), Graham Kennedy-Smith (Allen), Beverly Martin (Bernice), David Millett (signor MacDougall), Thomas Baptiste, Tang Yuk, Anika Paval - **pe.**: George Barrie - **p.**: Judd Bernard per Moonbeam Productions-Kettledrum Films-Brut Productions - **pa.**: Patricia Casey - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **dr.**: 99'.

Con mucho cariño - **r., s., sc.**: Gerardo Garcia - **f.**: Roberto Gomez - **mo.**: Rafael de la Coeva - **int.**: Elvira Quintilla, Luis Ciges, Concha Gregori, Felix Rotaeta, Miguel Arribas - **o.**: Spagna, 1978.

Con uñas y dientes - **r.**: Paulino Viota - **sc.**: Javier Vega - **f.** (Colore): Raul Artigot - **mo.**: Julio Peña - **int.**: Alicia Sanchez, Santiago Ramos, Alfredo Mayo - **dp.**: Angel Huete - **o.**: Spagna, 1978 - **dr.**: 95'.

Convoy (Convoy, trincea d'asfalto) - **r.**: Sam Peckinpah - **r. 2ª unità:** Walter Kelley, James Coburn - **asr.**: Tom Shaw, Richard Wells, Pepi Lenzi, John Poer, Cliff Coleman, Newton Arnold, Ron Wright - **s.**: basato sulla canzone « Convoy » di C.W. McCall - **sc.**: B.W.L. Norton - **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Harry Stradling jr. - **f. 2ª unità:** R. Kelley - **scg.**: Fernando Carrere, J. Dennis Washington - **arr.**: Francis Lombardo - **c.**: Kent James, Carol James - **mo.**: John Wright, Garth Craven - **m.**: Chip Davis - **ca.**: « Convoy » di Ch. Davis e Bill Fries, cantata da Billie Jo Spears, « Keep in the Sunny Side » di A.P. Carter e Gary Leigh, cantata da Crystal Gayle; « Blanket on the Ground » di Roger Bowling, cantata da Billie Jo Spears, « Keep in the Sunny Side » di A.P. Carter e Gary Garett, cantata da Doc Watson; « Okie from Muscogee » di Merle Haggard e Eddie Burris, cantata da M. Haggard; « Lucille » di Roger Bowling e Hal Bynum, cantata da Kenny Rogers; « Southern Nights » di Allen Toussaint, cantata da Glenn Campbell; « Walk Right Back » di Sonny Curtis, cantata da Anne Murray; « Cowboys Don't Get Lucky All the Time » di Dallas Harms, cantata da Gene Watson; « I Cheated on a Good Woman's Love » di Del Bryant, eseguita da Billy « Crash » Craddock - **coordinatore acrobazie:** Gary Combs - **acrobati:** Jophery Brown, James Burk, Jade David, Jerry J. Gatlin, Allen Gibbs, Robert D. Herron, Tom Lupo, Gary McLarty, Karen McLarty, Alan Oliney, Regina Parton, Charles A. Tamburro, Glenn A. Wilder, Walter Wyatt - **int.**: Kris Kristofferson (Martin Penwald « Rubber Duck »), Ali MacGraw (Melissa), Ernest Borgnine (« Dirty » Lyle Wallace), Burt Young (Bobby « Pig Pen »), Madge Sinclair (la vedova), Franklyn Ajaye (« Spider Mike »), Brian Davies (Chuck Arnoldi), Seymour Cassel (governatore Gerry Haskins), Cassie Yates (Violet), Walter Kelley (agente federale Hamilton), J.D. Kane (« Big Nasty »), Billy E. Hughes (« Pack Rat »), Whitey Hughes (« Pack Rat »), Whitey Hughes (« topo bianco »), Bill Foster (« vecchia iguana »), Thomas Huff (« Lizard Tongue »), Larry Spaulding (« aquila calva »), Randy Brady (« Sneaky Snake »), Allen R. Keller (Rosewell), James H. Burk (Frick), Robert Orrison (Bob Bookman), Tom Bush (capo Stacey Love), William C. Jones jr. (Fish), Jorge Russek (Tiny Alvarez), Tom Runyon (Runyon), Vera Zenovich (Thelma), Patricia Martinez (Maria), Donald R. Fritts (reverendo Sloane), Charles Benton (Deke Thornton), George Coleman (« Septic Sam »), Greg Van Dyke (« Silver Streak »), Ed Blatchford (Roger), Paula Baldwin (Samantha), Herb Robins (Bob), Robert J. Visciglia (il gelataio), James R. Moore (il poliziotto in motocicletta), Don Levy (senatore Myers), Spec O'Donnell (Eddie), Jim Edgcomb (Doug), John R. Gill (Jack), Daniel D. Halleck (Bart), Stacy Newton (Bubba), Sabra Wilson (Madge), John Bryson (governatore del Texas), Bobbie Barnes, Turner S. Bruton, Sammy Lee Creason, Cleveland Dupin, Gerald McGee, Terry Paul, Michael Utley, Wayne D. Wikinson, Pepi Lenzi, Sam Peckinpah - **dp.**: Tony Wade, Tom Shaw - **pe.**: Ron Cook, Michael Deeley, Barry Spikings - **p.**: Robert M. Sherman per EMI Films-United Artists - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Titanus - **dr.**: 115' (questo film è stato ritirato dalla competizione).
V. recensione di Arcangelo Mazzoleni in questo fascicolo a p. 102.

Dossier 51 - **r.**: Michel Deville - **o.**: Francia, 1978.
V. altri dati in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6 (Cannes '78) a p. 168.

En och en (Noi due una coppia) - **r.**: Erland Josephson, Ingrid Thulin, Sven Nykvist - **o.**: Svezia, 1978 - **di.**: Medusa Distribuzione.
V. giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 153 e altri dati a p. 171.

Un hombre llamado Flor de Otoño - **r.**: Pedro Olea - **s.**: basato sul lavoro teatrale di Rodriguez Mendes - **sc.**: P. Olea, Rafael Azcona - **f.** (Eastmancolor):

Fernando Arribas - **scg.**: Antonio Cortes - **mo.**: José Antonio Rojo - **m.**: Carmelo Bernaola - **int.**: José Sacristán (Luis), Paco Algora (Surroca), Carmen Carbonell (Nuria), Roberto Camardiel (Armengol), Antonio Corengia (« La coquinera »), José Franco (Dueño Bataclán), Felix Dafauce (il commissario), Carlos Piñero (Ricard) - **p.**: José Frade per J.F. Films - **o.**: Spagna, 1977.

Interiors (Interiors) - **r.**: Woody Allen - **asr.**: Martin Berman, Henry Mlott - **s., sc.**: W. Allen - **f.** (Technicolor): Gordon Willis - **scg.**: Mel Bourne, Kristi Kea - **arr.**: Daniel Robert, Mario Mazzola - **c.**: Joel Dchumacher - **mo.**: Ralph Rosenblum - **ca.**: « Keeping Out of Mischief Now » di Thomas Waller e Andy Razaf, eseguita da Tommy Dorsey; « Wolverine Blues » di John Spikes, Beniamin Spikes, Ferdinand « Jelly Roll » Morton, eseguita da The World's Greatest Jazz Band - **int.**: Kristin Griffith (Flyn), Marybeth Hurt (Joey), Richard Jordan (Frederick), Diane Keaton (Renata), E.G. Marshall (Arthur), Geraldine Page (Eve), Maureen Stapleton (Pearl), Sam Waterston (Michael), Missy Hope (Joey bambina), Kerry Duffy (Renata bambina), Nancy Collins (Flyn bambina), Penny Gaton (Eve bambina), Roger Morden (Arthur bambino), Henderson Forsythe (il giudice Bartel) - **dp.**: John Nicolella - **pe.**: Robert Greenhut - **p.**: Charles H. Joffe, Jack Rollins per J. Rollins-ch. H. Joffe Productions-Creative Management Associates - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: United Artists Europa Inc. - **dr.**: 91' (fuori concorso).

Jacque a la dama - **r.**: Francisco Rodriguez - **s., sc.**: F. Rodriguez, Rene Palacios, Julio Montserrat - **f.**: Andres Berenguer - **mo.**: Eduardo Biurrum - **int.**: Concha Velasco, Ana Belen, Pedro Diez del Corral, Henry Gregor - **p.**: Enrique Gonzales Macho - **o.**: Spagna, 1978.

El lugar sin límites - **r.**: Arturo Ripstein - **s.**: basato sul romango omonimo di José Donoso - **sc.**: A. Ripstein - **f.** (Eastmancolor): Miguel Carzón - **mo.**: Francisco Chiu - **m.**: Joaquin Gutiérrez Heras - **int.**: Lucha Villa (la « giapponese »), Ana Martin (la « giapponesina », Gonzalo Vega (Pancho), Julián Pastor (Octavio), Roberto Cobo (Manuela), Fernando Soler (il deputato), Carmen Salinas - **p.**: Conacite Dos S.A. - **o.**: Messico, 1978 - **dr.**: 110'.

Olyan mint otthon t.l.: Come a casa) - **r.**: Márta Mészáros - **s., sc.**: Ildiko Korody - **f.** (Eastmancolor): Lajos Koltaï - **m.**: Tamas Somlo - **int.**: Zsuzsa Czinkoczy (Zsuzsi Hopka), Jan Nowicki (András Novak), Anna Karina (Anna), Ildiko Pécsi (la madre di Zsuzsi), Kornelia Sallai (la madre di Andras), Ferenc Bencze (il padre di András), Eva Szábo, András Kern, Lászlo Szábo - **p.**: Hunnia Studio - **o.**: Ungheria, 1978 - **dr.**: 108'.

Pablo - **r.**: Victor Casuas - **o.**: Cuba - Materiali di repertorio su Pablo de la Torriente Brau.

Rekolekcje (t.l.: Ricapitolazione) - **r., s., sc.**: Witold Leszczynski - **d.**: W. Leszczynski, Helmut Nadolski - **f.** (Colore): Maciej Kijowski - **scg.**: Bogdan Kobierski - **m.**: H. Nadolski - **dm.**: H. Nadolski, Andrzej Biezan - **int.**: Ryszard Cieslak (Adam), Wojciech Pszoniak (Marek), Ewa Pokas (Maria), Hanna Skarzanka (la madre di Marek), Andrzej Precips (un assistente), Gabriela Kownacka (Myszka) - **dp.**: Roman Kowalski - **p.**: Polish Corporation per Film Production-Profil Unit - **o.**: Polonia, 1977.

Ritorno di Casanova, Il - **r.**: Pasquale Festa Campanile - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Arthur Schnitzler - **sc.**: Piero Chiara - **f.** (Colore): Giuseppe Ruzzolini - **scg., c.**: Mario Ambrosino - **mo.**: Gian Maria Messeri - **m.**: Riz Ortolani - **int.**: Giulio Bosetti (Casanova), Mirella D'Angelo (Giustina), Piero Vida (Olivo), Grazia Maria Spina (Amalia), Francesca Marciano (Marcolina), Pietro Tordi (Abate De Rossi), Enzo Robutti (marchese Celsi), Bianca Toccafondi (marchesa Celsi), Carlo Simoni (Lorenzi), Ettore Carloni, Dino Emanueli (i fratelli Ricardi), Dana Yanker, Maria Cristina Ferri, Romina Pugno, Libero Grandi - **org.**: Cecilia Bigazzi - **p.**: Monica Venturini per Filmes - **o.**: Italia 1978 - **dr.**: 120'.

Se solicita muchacha de buena presencia y motorizada con moto propia - **r.**: Alfredo J. Anzola - **s., sc.**: Gustavo Michelena - **f.**: Juan Santana - **mo.**: Juan Carlos Nuñez - **int.**: Fausto Verdial, Victor Kuika, Brigitte Tiroñe, Jose Rodriguez - **o.**: Venezuela.

Skytten (t.l.: Il tiratore) - **r.**: Tom Hedegard - **asr.**: Ole Henning Hansen, Birte Frost - **s.**: Pia Marquard - **sc.**: Anders Bodelsen, Franz Ernst - **f.** (Eastmancolor): Mikael Salomon - **c.**: Gitte Kolvig - **t.**: Lene Henriksen, Birte Lyngsoe - **so.**: Jan Juhler - **int.**: Peter Steen (Niels), Pia Maria Wohlert (Monica), Jens Okking (il tiratore), Christin Bjarnadottir (Laila), Ebbe Langberg (Hoeg), Per Pallesen (Klamer), Age Poulsen (Munk), Ole Mollegard (Ryg), Dick Kayso (John), Ilse Rande (Alice), Solveig Sundborg (Thomsen), Henrik Petersen (Peter), Ingen Stender (Nervos), Jette Ranning (Pige), Jorgen Beck, Holger Perfort, Bjorn Puggard-Müller, Lane Lind, Vibeke Steinthal, Jorn Faurschou, Bertel Lauring (i redattori), Gyda Hansen (il fotografo), Peter Ronild (Bruel), Charlotte Neergaard (la segretaria), Bo Lovetand (Varga), Sigvard Bennetzen (telecronista), Karen Lise Mynster, Lene Axelsen, Poul Glargaard, Rene Erp, William Rosenberg, Ole Michelsen, Pouel Kern, Ove Rud, Marianne Hartkopp, Charlotte Grumme, Annemarie Kamp, Henrik Poulsen, Claus Bering, Ingolf Gabold, Bjarne Caesar Rasmussen, Rudi Nygaard, Bent Warburg, Jan Grauballe, Sten Donsby, Trine Termann, Flemming Dyjak - **dp.**: Ib Tardini, Helge Sten Knudsen - **p.**: Sten Herdel per S. Herdel Filmproduktion - **o.**: Danimarca, 1977 - **dr.**: 89'.

Smjatenie čuvstv (t.l.: La confusione dei sentimenti) - **r.**: Pavel Arsenov - **s., sc.**: Aleksandr Volodin - **f.** (Colore): Michail Jakovic - **sg.**: Galina Anfilova - **m.**: Evgenij Krylatov - **int.**: Elena Proklova (Nadja), Ija Savvina (Nina Dimitrevna, madre di Nadja), Aleksandr Kaljagin (Viktor Semenovic, padre di Nadja), Sergej Nagornyi (Volodja), Nina Mager (la madre di Volodja), A. Alejnikova, T. Drubic, A. Jaroslavcev, V. Izotova, N. Konstantinov - **p.**: Studio Gorkij - **o.**: U.R.S.S., 1978.

Sonámbulos - **r., s., sc.**: Manuel Gutiérrez Aragón - **f.** (Eastmancolor): Teo Escamilla - **scg.**: Miguel Narros - **mo.**: José Salcedo - **m.**: José Nieto - **int.**: Ana Bélen (Ana), José Luis Gomez (Juan), Maria Rosa Salgado (Maria Rosa), Norman Brinsky (Andrés), Lola Baos (l'infermiera) - **dp.**: Modesto Perez Redondo - **pe.**: José Ramon Perez Giner - **p.**: Profilmes - **o.**: Spagna, 1977 - **dr.**: 100'.

Stín létajíciho ptáčka (t.l.: L'ombra dell'uccello in volo) - **r.**: Jaroslav Balík - **s., sc.**: Jan Otčenášek, J. Balík - **f.**: Jirí Macháne, Viktor Růžička - **scg.**: Eva Bobková - **arr.**: Zbyněk Hloch - **c.**: Marta Kaplerová - **m.**: Karel Mareš - **int.**: Petr Haničinec (Benda), Věra Galatíková (Sochorová), Eva Píchová (Jana), Ilja Prachař (Benda), Jorga Kotrbová (Alena), Bohumila Dolejšová (Olina), Oldřich Kaiser (Stěpán), Jana Riháková (Jitka), Josef Vondráček (Emil), Václav Kotva, Svatopluk Skládal, Zofie Veselá - **p.**: Filmové Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1977 - **dr.**: 89'.

Toque de queda - **r., s., sc.**: Iñaki Nuñez - **f.**: Begoña Zanguitu - **mo.**: I. Nuñez - **int.**: Xabier Elorriaga, Maria Pardo, Jon Subinas - **p.**: I Nuñez - **o.**: Spagna, 1978.

Utopia - **r.**: Irady Izami - **o.**: Francia, 1978.
V. giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '78) in «Bianco e Nero», 1978, nn. 5/6, p. 157 e altri dati a p. 176.

A Wedding (Un matrimonio) - **r.**: Robert Altman - **asr.**: Tommy Thompson, Peter Bergquist, Bob Dahlin - **s.**: John Considine, R. Altman - **sc.**: J. Considine, Patricia Resnick, Allan Nicholls, R. Altman - **f.** (Cinemascope, Colore): Charles Rosher - **c.**: J. Allen Highfill - **mo.**: Tony Lombardo - **m.**: Jim Webb, Chris McLaughlin, Jim Bourgeois, Jim Stuebe - **m. fanfara:** John Hotchkis - **coro:** della Chiesa Episcopale di St. Luke, Evanston, Illinois - **organista:** Ruth Peliz - **int.**: Carol Burnett (Tulip Brenner, la madre della sposa), Paul Dooley (Snooks Brenner, il padre della sposa), Amy Stryker

(Muffin Brenner, la sposa), Mia Farrow (Buffy Brenner, la sorella della sposa), Dennis Christopher (Hughie Brenner, il fratello della sposa), Gerald Busby (rev. David Ruteledge, lo zio della sposa), Peggy Ann Garner (Candice Ruteledge, la moglie di David), Mark R. Deming (Matthew Ruteledge, il figlio di David e Candice), Mary Seibel (via Marge Spar, la sorella di Snooks), Margaret Ladd (Rudy Spar, la figlia di zia Marge), Lesley Rogers (Rosie Bean, la damigella d'onore della sposa), Timothy Thomerson (Russell Bean, il marito di Rosie), Marta Heflin (Shelby Munker, l'altra damigella d'onore della sposa), David Brand, Chris Brand, Amy Brand, Jenny Brand, Jeffrey Jones, Jay D. Jones, Courtney MacArthur, Paul D. Keller III (i ragazzi Tuteledge), Lillian Gish (Nettie Sloan, la nonna dello sposo), Nina van Pallandt (Regina Corelli, la madre dello sposo),Vittorio Gassman (Luigi Corelli, il padre dello sposo), Desi Arnaz jr. (Dino Corelli, lo sposo), Belita Moreno (Daphne Corelli, la sorella gemella dello sposo), Dina Merrill (Antoinette Goddard, la zia dello sposo), Pat McCormick (Mackenzie Goddard, lo zio dello sposo), Virginia Vestoff (Clarice Sloan, la zia dello sposo), Howard Duff (Dott. Jules Meecham, il medico della famiglia Corelli), Ruth Nelson (zia Beatrice Sloan Cor), Ann Ryerson (Victoria Cory, la nipote di zia Beatrice), Craig Richard Nelson (Cap. Reedley Roots), Jeffrey S. Perry (Bunky Lemay), John Cromwell (il vescovo Martin), Luigi Proietti (Dino Corelli I, fratello di Luigi), Geraldine Chaplin (Rita Billingsley), John Considine (Jeff Knykendall), Lauren Hutton (Florence Farmer), Allan Nicholls (Jake Jacobs), Maysie Hoy (Casey), Viveca Lindfors (Ingrid Hellstrom), Mona Abboud (Melba Lear), Beverly Ross (Janet Schulman, l'infermiera), Harold C. Johnson (Oscar Edwards), Alexander Sopenar (Victor), Patricia Resnick (Redford), Dennis Franz (Koons), Margery Bond (Lombardo), Cedric Scott (Randolph), Robert Fortier (Jim Habor), Maureen Steindler (Libby Clinton), David Fitzgerald (Kevin Clinton), Susan Kendall Newman (Chris Clinton), Pamela Dawber (Tracy Farrell), Gaven O'Herlihy (Wilson Briggs), Bert Remsen (William Williamson), Ellie Albers (la violinista zigana), Tony Llorens (il pianista del bar), Chuck Banks Big Band (l'orchestrina nella sala da ballo), Chris La Kome - **pe.:** Tommy Thompson - **p.:** R. Altman per Lion's Gate Films - **pa.:** Robert Eggenweiler, Scott Bushnell - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** 20th Century Fox - **dr.:** 125'.

Cinema del mondo

SORRENTO '78: BERGMAN, PRESENZA E ASSENZA NEL CINEMA DEL GRANDE NORD

Guido Cincotti

Poker d'assi a Sorrento. Perseguendo tuttora la formula monografica, che trovammo e troviamo felicissima ma nella quale gli organizzatori mostrano di avere un po' meno fiducia che in passato, gl'Incontri di quest'anno (7-17 ottobre) hanno visto schierate le rappresentanze di ben quattro paesi, raggruppati sotto la comune etichetta del Grande

Nord. Il quale, senza irriverenza, va considerato poco piú che un'espressione geografica, lingua, cultura, tradizioni e storia recenti essendo infatti abbastanza disparate e poco omologabili, sol che si pensi, ad esempio, alla diversa anamnesi socio-culturale di una Danimarca, da sempre legata a una tradizione centro-europea ed anglosassone, non senza frequenti infiltrazioni francesi, rispetto ad una Finlandia, stretta nel letto di Procuste dei due attigui potentati, una Svezia tesa per secoli ad esercitare una sorta d'imperialismo linguistico e di costume, una Russia pronta a strappare sempre piú ampi margini di manovra sul terreno etnico non meno che su quello politico.
Un accorpamento, dunque, non proprio omogeneo, e certo non rapportabile a quello operato l'anno scorso con le componenti etnico-linguistiche del cinema svizzero o, ancora prima, di quello canadese. Ma evidentemente, seguendo l'aureo precetto "non bis in idem", si è voluta evitare la "ripetizione" di un incontro con la sola cinematografia svedese (a dieci anni di distanza dal precedente), né si è osato puntare su una soltanto delle altre tre produzioni scandinave.
Ne mancavano i presupposti, peraltro, soprattutto in un momento, come l'attuale, di palese crisi dell'intera produzione scandinava, di cui Sorrento si è dunque fatta specchio: crisi economica ed industriale, crisi di pubblico, ma anche, conviene dire, crisi culturale ed artistica, di idee, di ispirazione. Venuta in parte a mancare la funzione di leader assolta per anni dalla Svezia — oggi ridottasi a una produzione annuale che stentatamente supera la dozzina di lungometraggi, né fra essi ti è agevole incontrare l'opera di eccezione —, le tre sorelle minori appaiono alla ricerca di un'autonoma identità culturale ed alcuni loro autori tentano le strade di una ricerca personale; con esiti interessanti e degni di rispetto ma, il piú delle volte, ancora troppo gracili ed incompiuti.
Piú avanzata di tutte, sulla via di un'affermazione di valori culturali riconoscibili e non mutuati dall'esterno, è forse la cinematografia finlandese, proprio quella meno nota e dal passato piú inconsistente; che a Sorrento è stata rappresentata, oltre che da una breve "personale" di Jakko Pakkasvirta (nome familiare ai frequentatori di rassegne internazionali ma, a conti fatti, privo di autentica individualità), da due film meritevoli di attenzione: *Aika hyvä ihmiseksi* (t.l.: Niente male per un uomo) di Rauni Mollberg e *Janiken vuosi* (t.l.: L'anno del coniglio) di Risto Jarva.

Aika hyvä ihmiseksi di R. Mollberg (Finlandia)

Il primo soprattutto — uno spaccato di vita suburbana, puntinisticamente volto alla descrizione di una serie di casi umani raccolti nel microcosmo di un cortile popolare — sorprende per la capacità con cui il regista, ispirandosi a una serie di raccolti dello scrittore Aapeli, sa trasferire il presupposto naturalistico, senza iati né stridori, su un piano di ricercata espressione formale. L'ambientazione è al 1920, al termine della guerra civile; e la simpatia con cui Mollberg guarda — rinviandola a noi — alla sua umanità di sorridenti senza speranza, è della stessa qualità culturale di un Gorki o, per starcene ad esempi cinematografici, del Kurosawa di un *Dodes'ka-den* o del Dreyer di un *Die Gezeichneten*. Populismo riscattato da nobiltà espressiva: il cinquantenne Mollberg, da tempo attivo in televisione ma appena alla seconda prova cinemato-

grafica, ci è parso una delle presenze piú interessanti dell'intera rassegna.

Jäniken vuosi
di R. Jarva

Di spessore molto piú esile il film di Risto Jarva, autore scomparso immaturamente pochi mesi fa proprio al termine di questa sua fatica. Un automobilista incontra ai margini di un bosco un coniglio selvatico. Lo segue, si inoltra con lui nella selva, si tuffa nella natura, ripudia per sempre la civiltà. La favoletta ecologica è gradevole e svolta con tocchi leggeri, ma è priva di vera stoffa drammatica e finisce per esaurirsi nello spunto iniziale, poi ridondando in descrizioni di foreste, di prati, di laghetti e sfiorando la leziosaggine. Resta la sincerità di un messaggio umanistico che nell'apparente facilità di un ottimismo fuori stagione non risparmia le frecciate ad una civiltà consumistica stabilmente insediatasi anche in questo lembo estremo d'Europa.

Mig og Charly
di M. Arnfred, Henning Kristiansen
(Danimarca)

92 minutter af i går
di C. Brandt
(Danimarca)

Anche dalla Danimarca è stata offerta una coppia di film di diverso calibro e compiutezza espressiva ma assimigliati da un comune atteggiamento di partecipazione alle dolceamare vicende narrate. E se in *Mig og Charly* (t.l.: Io e Charlie), primo frutto della collaborazione tra un anziano direttore di fotografia, Henning Kristiansen, ed un giovane assistente, Morten Arnfred, la maturazione di un giovanetto di estrazione borghese al contatto con un coetaneo ospite di un riformatorio, la cui forza vitale anima e scioglie le inibizioni perbenistiche e un po' morbide del figlio di mamma, è seguita con una certa corrività di linguaggio, pur se con qualche felice intuizione psicologica, *92 minutter af i går* (92 minuti in un'altra città) di Carsten Brandt — anch'egli esordiente dopo un'intensa attività come attore e regista teatrale — è un piccolo silenzioso poemetto drammatico, che sembra mutuare suggestioni da teatro dell'inespresso per risolverle in uno scorrevole e sostenuto linguaggio cinematografico. L'incontro fortuito di due esseri destinati all'incomunicabilità — questioni di lingua, perenne problema di questi paesi — segue una ben modulata parabola narrativa, dà luogo a gag sorridenti e a liriche sospensioni di atmosfera, si accende di tratti drammatici e si acquieta in un elegiaco commiato senza speranza. Un film di magistrale fattura e di cattivante suggestione, che si amerebbe venisse divulgato oltre l'ambito angusto di una rassegna specialistica, se la sclerosi dei nostri canali di distribuzione lo consentisse. Oltre tutto non creerebbe problemi, né spese, per quanto riguarda il doppiaggio.

Karjolsteinen
di K. Andersen
(Norvegia)

Due film problematici e polemici sono stati presentati dalla Norvegia, in una sorta di tenzone cortese tra due coniugi, entrambi cineasti. Lui, Knut Andersen, è il piú prolifico tra i registi di quel paese: undici film realizzati a partire dal 1962. In *Karjolsteinen* (t.l.: La svolta), egli tocca questioni gravi come la vita e la morte, la religione e l'ideologia, la presenza, e l'assenza, di Dio. Troppa carne, forse, per il fochereIlo espressivo di Andersen, ch'è alquanto anemico pur se cerca alimento alle grandi tematiche bergmaniane e si accende a tratti d'improvvisi ma non duraturi bagliori. Ne deriva un ritmo asmatico che non sa ricondurre ad unità l'eccessiva frammentazione narrativa e si va appesantendo con il non lineare procedere dell'azione.

Su di lui la vince, di gran lunga, la consorte Nicole Macé, francese di nascita ma da anni attiva, anche come scrittrice di teatro, in Norvegia, *Formynderne* (t.l.: I guardiani) è un film femminista nel senso meno becero della parola: nel senso, cioè, di attuare una lucida e non demagogica analisi della condizione della donna in un contesto storico datato alla fine del secolo scorso ma fitto di richiami ad una perenne attualità. I casi della pittrice e scrittrice Amalia Skram che, stretta tra le aporie della sua duplice condizione di artista e di madre di famiglia, è preda di "défaillance" psicologiche che inducono chi le sta vicino — un medico autoritario, un marito debole — a isolarla dal mondo per tentar di ricondurla nell'alveo di una "normalità" di stampo tradizionalista ed autoritario, palesano un'ideale parentela con piú d'una delle coeve eroine ibseniane, partecipando di una simile Stimmung esistenziale e ambientale. Nel film, come nella realtà storica, la protagonista ha partita vinta, a prezzo di molta sofferenza, sui condizionamenti artificiosamente creati intorno a lei; e la Macé, a sua volta, ha partita vinta nel suo duplice impegno, quello della costruzione di uno splendido personaggio a tutto tondo e pur ricco di sottili sfumature, in una cornice ambientale resa con finezza, ed in quello della requisitoria, dura e ferma ma esente da residui retorici, nei confronti di un sistema manicomiale ch'è il riflesso istituzionale di una perenne mentalità concentrazionaria.

Formynderne
di N. Macé
(Norvegia)

Questo il breve bilancio, incompleto ma sostanzialmente positivo, delle cinematografie tradizionalmente reputate « minori » tra quelle del Grande Nord. Eredi a volte di un glorioso passato — si pensi a quella danese, ricca di ascendenze che conducono a un Urban Gad, a un Benjamin Christensen e, manco a dirlo, a un Dreyer — esse mostrano, almeno a quanto risulta dalla breve esemplificazione offerta a Sorrento, di non aver dirazzato, anzi di conservar piena consapevolezza di un ruolo ideale che ancora gli compete, nell'ambito di un'etnia identificabile pur se di difficile amalgama e comunque soggetta a molte spinte centrifughe. Semmai gli si può rimproverare eccessiva timidezza nell'affrontare un rinnovamento, se non delle tematiche, dei moduli linguistici, che appaiono piuttosto datati e, talvolta, convenzionali. La rivoluzione linguistica in atto da anni presso le cinematografie piú evolute, specie dell'Occidente, sembra appena lambire, senza investirla, l'elaborazione creativa degli autori scandinavi, ai quali forse un'ulteriore remora è opposta dalla frequente utilizzazione televisiva delle loro opere, sbocco obbligato di prodotti per i quali i mercati consueti risultano troppo angusti.

Discorso non molto diverso va fatto per la Svezia, paese il cui retaggio cinematografico è assai piú consistente di quello dei paesi vicini, ma cui forse la remora maggiore è paradossalmente offerta dalla presenza, tuttora in atto, di un maestro ingombrante come Bergman. Gli sforzi dei cineasti svedesi sembravano volti, nel decennio scorso, a svincolarsi in qualche modo da una tutela prestigiosa ma paralizzante: e il primo "incontro" di dieci anni fa aveva appunto testimoniato, con esiti controversi ma stimolanti, questa ricerca.

Scomparsi, o congelati nella "routine", o integratisi nella produzione multinazionale molti dei piú vividi talenti manifestatisi allora — da Troell a Sjöman, da Graede a Widerberg —, i loro epigoni sembrano assai piú disincantati e arrendevoli e i loro film visti a Sorrento — come altri, che sparsamente è dato incontrare qua e là per le varie rassegne internazionali — sono avari d'indicazioni nuove e di autentici stimoli culturali.

Lyftet
di C. Dahl
(Svezia)

Ad esempio, *Lyftet* (t.l.: Il colpo) di Christer Dahl, esordiente dai trascorsi televisivi, è solo in apparenza, o comunque in superficie, un pamphlet contro l'inesorabile apparato burocratico-poliziesco che vieta ad un giovane, già coinvolto in una rapina, di reinserirsi, una volta pagato il suo debito, nella società e di rifarsi un'esistenza pulita; ma in realtà non supera l'ambito di un intreccio convenzionale dalle implicazioni romanzesche, svolto con rozza immediatezza di linguaggio e con un gusto pletorico per l'effetto spettacolare, mutuato dal piú corrente cinema americano di consumo.

Picasso äventyr
di T. Danielsson
(Svezia)

E *Picasso Äventyr* (t.l.: Le avventure di Picasso) firmato da Tage Danielsson ma frutto della collaborazione tra i membri di un affiatato *team* di cui son parte anche lo sceneggiatore Hans Alfredson e l'attore Gösta Ekman (gravato, costui, di un nome famoso), è una dissacratoria biografia apocrifa del celebre pittore, non priva di trovate bizzarre, ma appare sostanzialmente intrisa di uno humour goliardico cui il nostro gusto oppone un'invincibile allergia, tanto piú in quanto la deformazione grottesca del personaggio e del suo mito non mostra di accedere mai al livello della satira o dell'interpretazione critica, che sole potrebbero fornire un alibi culturale alla bislacca operazione, che resta quindi corrivamente pretestuosa.

Män kan inte
våldtas
di J.Donner

O ancora *Män kan inte våldtas* (t.l.: Gli uomini non possono essere violati) di Jörn Donner, autore il cui cinema una quindicina di anni fa sembrò proporsi come alternativa al cinema di Bergman (di cui peraltro lo stesso Donner va considerato un acuto esegeta) ma che in seguito, forse in conseguenza di un troppo dispersivo attivismo (scrittore, critico, attore, regista, organizzatore di produzioni, topo di cineteca e pubblico funzionario) speso alternativamente in Finlandia, paese natale, e in Svezia, patria di adozione, è andato progressivamente smorzando la carica innovativa che aveva caratterizzato le sue prime apparizioni nel panorama del cinema nordico.

Nel film visto a Sorrento Donner, appoggiandosi a un testo letterario di una sua compatriota, elabora una impeccabile parabola femminista nei modi di un "thriller" ricco di suspense e di azzeccate notazioni psicologiche e ambientali: una donna non piú giovanissima, dopo aver subito una brutale violenza da un conoscente occasionale, reagisce al disgusto ed all'umiliazione perseguendo con lucida freddezza l'attuazione di un'inconsueta legge del taglione. Rimarrà, almeno in apparenza, beffata, poiché la società maschilista si rifiuta di rubricare come reato la violenza fatta da una donna ad un uomo, ma sostanzialmente avrà ottenuto un adeguato risarcimento alla propria femminilità offesa. Realizzato

con ineccepibile professionalità e non senza un sottile sarcasmo, il film — che peraltro si appoggia alla vibratile espressività dell'interprete Anna Godenius — resta però chiuso in una cifra d'intellettualismo che privilegia le geometrie della costruzione narrativa a scapito degli abbandoni emotivi: una bella, ma fredda, esercitazione di stile.

En och en
di E. Josephson,
I. Thulin,
S. Nykvist
(Svezia)

Con Jörn Donner ci si avvicina, per la prima volta in questa rassegna, all' "area" bergmaniana, dalla quale gli altri cineasti fin qui considerati, o quanto meno quelli svedesi, mostrano di voler girare alquanto alla larga. In essa invece s'installano di diritto, e non sai se con piú umiltà o jattanza, i tre autori di *En och en* (Noi due una coppia). E "pour cause", dal momento che i loro nomi sono Erland Josephson, Sven Nykvist e Ingrid Thulin: il primo e l'ultima appartenendo da sempre al ristretto clan degli attori preferiti dal maestro e il secondo avendone firmato come direttore di fotografia una dozzina dei piú celebrati capolavori.

Che dire di questo singolare "exploit" registico a sei mani? Come offerta di omaggio al maestro non va oltre i limiti del decoroso saggio scolastico, del ricalco "à la manière de..." che solo un malaccorto o disattento spettatore potrebbe, in qualche episodio di piú riuscito mimetismo, scambiare per un originale. Come eventuale affermazione di autonomia l'orgoglio dei tre risulta crudamente punito, poiché sia nell'intricato viluppo psicologico, nell'iterato e mai risolto conflitto d'anime, nell'impietosa analisi di sentimenti, impotenze, frustrazioni, congiungimenti e repulsioni il film non cessa di rimandare, con inesorabile puntualità, al mondo del grande assente, pur non riuscendo a renderne mai altro che un illanguidito ed esangue riflesso, ed i tre non ottengono che di palesare tangibilmente l'entità di un debito ormai contratto senza speranza di affrancamento.

E d'altronde ecco che almeno uno dei tre lussuosi gregari rientra nei ranghi, e in qualità di prezioso collaboratore si colloca, ancora una volta, nell'ombra del maestro curando la fotografia del film con cui si è chiusa la rassegna sorrentina e si concludono queste note.

Höstsonat
di I. Bergman
(Germania Occ.)

L'attesa per *Höstsonat* (t.l.: Sonata d'autunno; ma per la distribuzione italiana, usa a far le cose in grande, « Sinfonia d'autunno ») era particolarmente viva, oltre che per l'ovvio interesse che suscita ogni nuova opera di Ingmar Bergman, anche per una ragione supplementare, cioè per la presenza nel film, come deuteragonista accanto a Liv Ullman, della grande omonima del regista, Ingrid, svedese anch'essa ma transfuga da quarant'anni, lanciatasi, sulle orme di tal Greta Gustafsson, alla conquista di un divistico destino hollywoodiano pienamente raggiunto ma poi approdato — i giochi dell'amore e del caso — all'impensabile traguardo di un coinvolgimento nelle fortunose vicende del cinema postneorealistico italiano. Un'odissea artistica perseguita consapevolmente, a testimonianza d'inquietudine e di tensione ideale; e che ha poi conosciuto la faticosa anabasi di un graduale e mai stabilizzato ritorno alla casa madre hollywoodiana, per concludersi adesso, in una parabola fin troppo simmetrica ed esemplare, con l'autunnale ricerca di un rifugio nel seno accogliente della terra natale. Che risultato era per sortire da

un incontro ravvicinato di questo tipo? E non si sarebbe per caso risolto in uno scontro, considerato il peso specifico delle due personalità e la palese diversità delle loro esperienze?

Va detto subito che Bergman, da quel grande direttore, e conoscitore, di attori che è, ha operato con grande intelligenza non esente da furbizia, prendendo il suo toro per le corna e modellandogli addosso un personaggio su misura, tale da non costringerlo entro moduli inconsueti e poco congeniali ma, al contrario, da valorizzarne in pieno le caratteristiche e le possibilità. Ecco una donna sul viale del tramonto ma ancora orgogliosa del proprio passato, dei propri successi, della propria vitalità: una concertista famosa, che torna dopo molti anni, per una vacanza che potrebbe esser definitiva, presso una figlia goffa ed esangue, raggrinzita nello squallora di una vita casalinga in una landa del nord, accanto a un marito rispettato ma non amato e ad una sorella handicappata ch'ella ha tratto dall'asilo per alienati dove la madre impietosamente l'aveva sepolta. E' stata la figlia, Eva, a invitare la madre, in uno slancio di tenerezza cui la donna risponde con una sorta di pietosa degnazione. E presto il conflitto, affiorante fin dal primo incontro e poi alimentato da incompatibilità caratterali ed acuito dalla scoperta, da parte di Charlotte, dell'imprevista presenza dell'altra figlia, esplode e si arroventa in un susseguirsi di scontri durante i quali la remissiva Eva getta in faccia alla madre tutti i rimproveri, le frustrazioni, il rancore accumulati per anni. E' stata lei, Charlotte, a infelicitarle l'infanzia lasciandola sola per inseguire vanitosamente il successo; lei ad abbandonare il marito per un altro uomo, lei a impedirle di sposare l'uomo che amava, lei a costringerla ad un aborto non voluto. Ed infine è stata lei la vera causa dell'infermità di Helena, la sorella spastica che mugola come un animale.
Sommersa da questo torrente di accuse, che arrivano al limite della violenza fisica, Charlotte vede vacillare la propria sicurezza, dismette gli atteggiamenti di superiorità con cui mascherava la propria intrinseca fragilità: replica e contrabatte le accuse, donna contro donna, senza piú alcuna remora di affetto materno, poi crolla, si arrende, fugge. Eva si ripiega ancora una volta nel suo squallido guscio, da cui tenterà nel finale una dubitosa sortita scrivendo alla madre parole di pacificazione e d'illusoria speranza.
Grande "pièce" cinematografica, *Höstsonat* è un esempio da manuale di come si possano costruire delle storie su dei personaggi e questi su degli attori dati. Charlotte, si è già detto, è modellata sulle attuali misure di una Ingrid Bergman nella pienezza del proprio tramonto, e fin nelle sottili allusioni autobiografiche le si attaglia perfettamente; quel tanto di opulento accademismo che è nella sua recitazione e le mai dismesse posture divistiche trovano esatto riscontro nella definizione del personaggio, cui dunque aderiscono perfettamente secondando la felice intuizione del regista; il temuto scontro fra i due omonimi si risolve pertanto nel pieno conseguimento del risultato voluto. Liv Ullman è

ancora una volta una creatura bergmaniana per eccellenza: mai passivo strumento bensí collaboratrice preziosa, che sa penetrare con acuta sensibilità nell'intimo del personaggio affidatole, rendendone con rigorosa semplicità di mezzi la varia e mutevole gamma dei sentimenti e dei comportamenti. Con simile materiale umano a disposizione, Bergman costruisce un tessuto sapiente di situazioni drammatiche, che echeggiano in chiave di maggior estroversione alcuni dei suoi temi favoriti: il dilaniante rapporto genitori-figli, i sussurri e le grida di alcuni esseri umani afflitti dall'angoscia di vivere e disperatamente in cerca di un valore assoluto, che qui è l'amore o, ancora una volta, il perenne Dio sconosciuto; le sottili interrelazioni tra il dramma dei personaggi e la raggelante incombenza del paesaggio nordico. Con un'accentuata propensione verso accenti strindberghiani, in cui l'esplodere delle passioni assume modi da "danse macabre" stravolgendo verso esiti espressionistici la sostanziale impostazione da "intima teater". Un eccezionale "tour de force" registico: nel che va forse individuato il limite di quest'opera per molti versi ammirevole, ma in cui la drammaturgia sembra avere talvolta il sopravvento sulla poesia, la costruzione sull'invenzione.
Essa ha comunque suggellato con autorevolezza una rassegna solo in parte soddisfacente, ricordando ancora una volta che la cinematografia del Grande Nord, pur ricca di voci nuove e variamente articolate, e interessanti proprio nella misura in cui tendono a modulare accenti diversi da quelli bergmaniani, in Bergman finisce inesorabilmente per riconoscersi e per offrirci il suo volto piú autentico.

I film di Sorrento 1978

Aika hyvä ihmiseksi (t.l.: Niente male per un uomo) - **r.:** Rauni Mollberg - **sc.:** R. Mollberg, Veikko Korala, Seppo Heinonen, tratta dalle opere « Meidän Herrame muurahaisia (tl.l.: Le formiche di Nostro Signore), « Pikku Pietarin piha » (t.l.: Il cortile del piccolo Peter), « Pekko, runoilijan poika » (t.l.: Pekko, il figlio di un poeta) di Aapeli [Simo Puupponen] e dai racconti di Toivo Pekkanen e Olavi Siippainen - **f.** (Eastmancolor): Hannu Peltomaa - **scg.:** Seppo Heinonen - **c.:** Salme Lahtinen - **t.:** Netta Numminen, Elvi Halme, Sinikka Hursti - **mo.:** H. Peltomaa, Jorma Kuusisto - **m.:** Harri Tuominen, Asser Fagerstrom - **mx.:** Tuomo Kattilakoski - **so.:** Hannu Koskj - **int.:** Martti Kainulainen, Raili Veivo, Toivo Mäkelä, Mikko Nousiainen, Eila Pekkonen, Sirkka Metsäsaari, Asko Sarkola, Irma Seikkula, Risto Salmi, Ossi Aronen - **p.:** Arctic-Film Oy - **o.:** Finlandia, 1797 - **dr.:** 120'.

En och en (Noi due una coppia) - **r.:** Erland Josephson, Ingrid Thulin, Sven Nykvist - **o.:** Svezia, 1978 - **di.:** Medusa Distribuzione.
V. anche giudizio di Giorgio Gosetti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 153 e altri dati a p. 171.

Formynderne (t.l.: I guardiani) - **r.:** Nicole Macé - **s.:** basato sui romanzi « Professor Hieronimus » e « Pa st. Jorgen » di Amalia Skram - **f.** (Colore): Paul René Roestad - **m.:** Synne Skauen - **int.:** Vibeke Lokkeberg, Helge Reiss, Odd Furoy - **p.:** Norsk Film A/SC - **o.:** Norvegia, 1978 - **dr.:** 104'.

Henrik Ibsen-Barndom og ungdom (t.l.: Henrik Ibsen-infanzia e adolescenza) - **r., sc.**: Knut Andersen - **f.** (Eastmancolor): Paul René Roestad - **m.**: Torgny Skogsrud - **int.**: Terje Oksendal, Rolf Iversen - **p.**: Norsk Film A/S-Centralfilm A/S - **o.**: Norvegia, 1977 - **dr.**: 30'.

Höstsonat (Sinfonia d'autunno) - **r.**: Ingmar Bergman - **asr.**: Peder Langenskiöld - **s., sc.**: I. Bergman - **f.** (Eastmancolor): Sven Nykvist - **sog.**: Anna Asp - **c.**: Inger Pahrsson - **mo.**: Sylvia Ingmarsdotter - **m.**: Preludio n. 2 di Frédéric Chopin, eseguito da Kabi Laretei; Sequenza n. 4 di Johann Sebastian Bach, eseguita da Claude Genetay; Sonata in Fa, Op. 1 di George Frideric Händel, eseguita da Frans Bruggen, Gustav Leonhardt, Anne Bylsma - **so.**: Owe Svensson, Tonny Persson - **int.**: Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullman (Eva), Lena Nyman (Helena), Halvar Björk (Viktor), Arne Bang-Hansen (lo zio Otto), Gunnar Björnstrand (Paul), Erland Josephson (Josef), Georg Lokkeberg (Leonardo), Linn Ullman (Eva bambina), Knut Wigert (il professore), Eva von Hanno (la governante), Marianne Aminoff, Mimi Pollak - **dp.**: Katinka Faragó, Hans Lindgren - **p.**: Personafilm-ITC - **o.**: Germania Occ., 1978 - **di.**: Difilm-Star - **dr.**: 90'.

Jäniksen vuosi (t.l.: L'anno del coniglio) - **r.**: Risto Jarva - **sc.**: Arto Paasilinna, R. Jarva, Kullervo Kukkasjärvi, tratta dall'omonimo romanzo di Arto Paasilinna - **f.** (Colore): Antti Peippo, Erkki Peltomaa, Juha-Veli Akras - **scg.**: Matti Marttila - **c.**: Marja Mykkäken - **t.**: Inkeri Terävä - **mo.**: R. Jarva, Matti Kuortti, Tuula Mehtonen - **m.**: Markku Kopisto - **s.**: M. Kuortti, Timo Linnasalo - **int.**: Antti Litja, Rita Polster, Hannu Lauri, Juha Kandolin, Paavo Hukkinen, Kosti Klemelä, Markku Huhtamo, Kauko Helovirta, Esa Pakarinen jr., Aapo Vilhunen, Matti Turunen, Martti Kuningas, Jukka Sipilä, Arto Tuominen, Ahti Kuoppala, Heikki Nousiainen, Eija Pokkinen, Anna-Maija Kokkinen, Elis Sella - **p.**: Filminor - **o.**: Finlandia, 1977 - **dr.**: 129'.

Karjolsteinen (t.l.: La svolta) - **r.**: Knut Andersen - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Sigbjorn Holmebakk - **sc.**: K. Andersen - **f.** (Eastmancolor): Mattis Mathiesen - **m.**: Eyvind Solas - **int.**: Sverre Anker Ousdal, Erik Oksnes, Grethe Ryen, Arne Lindtner Naess, Rolf Soder, Harald Heide Steen, Liv Thorsen, Marit Gronhaug - **p.**: Team Film - **o.**: Norvegia, 1977 - **dr.**: 112'.

Lyftet (t.l.: Il colpo) - **r.**: Christer Dahl - **s.**: basato sul romanzo di Kennet Ahl [Ch. Dahl, Lasse Strömstedt, Bodil Martensson, Anders Lönnbro] - **sc.**: Ch. Dahl, L. Strömstedt, B. Martensson, A. Lönnbro - **f.** (Eastmancolor): Lasse Björne - **scg.**: Anders Barréus - **c.**: Mona Forsén - **mo.**: Kenneth Ahl, Roger Sellberg - **m.**: Christer Boustedt - **so.**: Janne Lundberg - **int.**: Anders Lönnbro (Kennet), Bodil Martensson (Karin), Roland Jansson (il bimbo), Veiron Holmberg (Kurt Storm), Karl-Axel Heiknert (il padre di Karin), Siv Ericks (la madre di Karin) - **dp.**: Rune Hjelm, Anita Tesler - **p.**: Bo Jonsson per Europa Film-Ri Film - **o.**: Svezia, 1978 - **dr.**: 107'.

Män kan inte våldtas (t.l.: Gli uomini non possono essere violati) - **r.**: Jörn Donner - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Märta Tikkanen - **sc.**: J. Donner - **f.** (Eastmancolor): Bille August - **scg.**: Ralf Forström - **c.**: Mago - **mo.**: Irma Taina - **m.**: Heikki Valpola - **so.**: Jouko Lumme, Johan Hake - **int.**: Anna Godenius (Eva Randers), Gösta Bredefeldt (Martin Wester), Nils Brandt (il camionista), Algot Böstman (Jon Randers), Carl-Axel Heiknert (l'istruttore di bowling), Christina Indrenius-Zalewski (l'ex moglie di Martin), Märta Laurent (la direttrice della libreria), Margit Lindeman (la cameriera), Svante Martin (Svante), Veronika Mattsson (Anna), Toni Regnér (Agneta), Asko Sarkola, Göran Schauman, Lars Svedberg, Gustav Wiklund - **dp.**: Anssi Mänttäri, Jaakko Talaskivi - **p.**: J. Donner per Stockholm Film - **o.**: Svezia, 1878 - **dr.**: 98'.

Mig og Charly (t.l.: Io e Charly) - **r.**: Morten Arnfred, Henning Kristiansen - **s.**: basato su un romanzo di Bent Rasmussen - **sc.**: M. Arnfred, H. Kristiansen - **f.** (Eastmancolor): M. Arnfred, H. Kristiansen - **scg.**: Erling Jorgensen - **mo.**:

Anders Refn - **m.**: Kasper Winding - **so.**: Gert Madsen - **int.**: Kim Jensen (Steffen), Alla Olsen (Charly), Helle Nielsen (Majbritt; la ragazza di Steffen), Ghita Norby (la madre di Steffen), Jens Okking, Finn Nielsen - **p.**: Steen Herdel Filmproduktion ApS - **o.**: Danimarca, 1978 - **dr.**: 102'.

92 minutter af i går (92 minuti di ieri) - **r.**: Carsten Brandt - **sc.**: C. Brandt, Mogens Elkow - **f.** (Eastmancolor): Dirk Bruel - **mo.**: Kasper Schylberg - **m.**: Henrik Blichmann, P.E. Lange-Müller - **so.**: Erik Jensen - **int.**: Roland Blanche, Tine Blichmann, Marianne Jorgensen, Claus Strandberg - **p.**: Mogens Elkow per Partner & Kompagnon ApS - **o.**: Danimarca, 1978 - **dr.**: 117'.

Picasso äventyr (t.l.: Le avventure di Picasso) - **r.**: Tage Danielsson - **s., sc.**: Hans Alfredson, T. Danielsson, Gösta Ekman - **f.** (Colore): Tony Forsberg, Roland Sterner - **scg.**: Stig Boquist - **c.**: Mona Thersia Forsen - **cor.**: Lisbeth Zachrisson; i quadri di Picasso sono dipinti da Per Ahlin - **m.**: Jan Persson - **m.**: Gonnar Svensson, Eric Satie, Giacomo Puccini - **so.**: Christer Furubrand, Per Carleson - **int.**: Gösta Ekman (Picasso), Hans Alfredson (Don José, padre di Picasso), Márgaretha Krook (la madre di Picasso), Bernard Cribbins (Gertrude Stein), Wilfrid Brambell (Alice B. Toklas), Per Oscarsson (Guglielmo), Lennart Nyman (Henri), Lena Nyman (Sirkka), Brigitta Anderson (Ingrid Svensson Guggenheim), Lena Olin (Dolorès), Roly Wesenhuld (Crieg), Sven Lindberg (Albert Schweitzer), Elisabeth Sodestrom (Mini), Magnus Harenstam (Hitler), Sune Mangs (Churchill), Lisbeth Zachrisson (Olga), Toivo Pawlo (Elsa Beskow) - **dp.**: Staffan Hedwist - **p.**: A.B. Svenska Ord-Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1978 - **dr.**: 114'.

La scatola magica

Organizzato dal Centro Studi Cinematografici si è tenuto a Bergamo dal 9 al 16 settembre uno stage di studio e analisi su "i generi cinematografici nel cinema italiano del dopoguerra". « Ultima tappa — ha chiarito Adriano Aprà, uno degli animatori della manifestazione — di una serie di riflessioni sul cinema italiano, un rivederlo in maniera diversa ». E' "mistificante" infatti, per Aprà, isolare determinati registi o momenti dal contesto in cui nascevano, parlare solo di film per élite, non considerare il cinema come processo industriale, mestiere, qualcosa che non nasce in solitudine come la letteratura e la musica.
Responsabile di questa "mistificazione" la critica "progressista" che si interessa solo dei contenuti nella "grande illusione" di un cinema strumento per agire sulla realtà, chiedendogli, cioè, qualcosa che è compito dei giornali, della televisione, dell'azione politica, ma non certo del cinema che è una specie di "scatola magica" e per le stesse condizioni tecniche in cui avviene la proiezione, nel buio della sala, è "l'opposto della vita da svegli". Così i critici si sono occupati solo degli "epifenomeni", mentre un iceberg non è che la punta di un corpo che sta sotto e lo sorregge e le punte emergenti (i Fellini, i Visconti, gli Antonioni) fanno parte della stessa industria. Nel quadro, quindi, della tendenza tipica degli anni settanta di occuparsi delle forme degradate di spettacolo e di espressione (come i fumetti), per reazione forse alla ricchezza degli anni del boom e all'affermazione di una cultura "alta" a livello di massa, questo recupero del cinema "minore" si propone una visione del cinema nella sua globalità, non soltanto attraverso il filtro dell'autore. E' un lavoro difficile, perché molti di questi film sono irreperibili, non si conoscono perché non si voleva conoscerli, si ritenevano volgari, si diceva che istupidiscono, è stata praticata nei loro confronti una censura di tipo moralistico. La storia del cinema italiano è

fatta, per Aprà, di tanti vuoti. « Conosciamo l'immaginario collettivo — dice — soltanto attraverso i momenti "alti" e il cinema "ricco" tende a falsare l'immagine in senso epico, a dare una immagine esaltante che non corrisponde alla miseria della vita e anche quando tratta questa miseria, come Ladri di biciclette, *ha sempre una patente di nobiltà. Invece questi film possono insegnare qualcosa sull'immagine che l'Italia riceveva di se stessa ». In polemica, infine, con la "critica progressista" che considera "reazionari" o "regressivi" simili atteggiamenti, Aprà sostiene che questo "cinema della frustrazione" o "della sconfitta", come è stato definito, è un dato di fatto, l'immagine autentica del pubblico. « Questi film — conclude — a loro modo dicono qualcosa: siamo un popolo che regredisce, il cinema torna indietro e nell'epoca tecnologica recupera i trucchi di Méliès ».*
Gli fa eco Teo Mora contrapponendo agli scarsi guadagni del neorealismo gli incassi del genere avventuroso e del western all'italiana e proclamando a gran voce che quello dei generi è « il vero cinema italiano distrutto dalla politica dei cineforum e dalla critica che difende un cinema di élite che non esiste ».
Motivazioni, dunque, filologiche e sociologiche alla base di questo interesse per i generi, ma soprattutto estetiche, di ribaltamento delle teoriche neorealiste. Lo ha ribadito, esasperando la posizione di Aprà, Patrizia Pistagnesi, per la quale « le categorie della sociologia, dello storicismo, della filologia non rendono conto del cinema » e bisogna servirsi di « altre categorie sulla qualità della rappresentazione, non di rapporto con la realtà », cioè « non si possono usare le stesse categorie del neorealismo ». « Questi generi — sostiene la Pistagnesi — sono stati importantissimi nella loro opposizione totale al neorealismo e alla sua prosecuzione, la "commedia all'italiana". Loro obiettivo è costruire l'ossatura del cinema italiano e non altro, la pratica del piacere ».
In quest'ottica sono stati passati in rassegna il "melodramma", il "genere avventuroso-storico-mitologico", il "genere comico", la "commedia all'italiana", il "fantastico-gotico-horror-fantascienza", il "western all'italiana" e il "genere impegnato", sui quali si è discusso partendo da relazioni di appartenenti ai piú attivi cineclub italiani o di assistenti universitari e critici, e ad illustrazione dei quali sono stati proiettati alcuni film. Inutile dire che in questa "ricerca del cinema perduto" sono stati subito eliminati i generi "contaminati", e cioè la "commedia all'italiana" e il "genere impegnato", filiazioni, ciascuno a suo modo, del neorealismo. Nonostante che il cinema sia antirealistico per eccellenza e contrariamente a quanto avviene nell' "eterno passato" del cinema americano, libero dalla preoccupazione dell'attualità, la preoccupazione realistica, invece, presente in tutti gli anni trenta nella commedia italiana « vince — per Patrizia Pistagnesi — col neorealismo » e diventa al tempo stesso l'unica tesi dell'industria che da quel momento adotta la politica del "guardarsi intorno", rendendo impossibile alle piccole case di produzione di tentare generi diversi. Anche se l'innesto del neorealismo non produce film neorealistici ma una « confusione di generi »,

un « supergenere che può riempirsi di qualunque materiale », che irride alla paternità neorealista mostrando che non è possibile lo scioglimento dei nodi politici sociali ecc., si tratta pur sempre di qualcosa di ambiguo che non è neanche piú la commedia degli inizi mediata dagli anni trenta e dal cinema americano. Una ambiguità, comunque, dal fondo tragico, come sottolinea Aprà, per il venir meno dell'illusione del messaggio in una « realtà complessa e contraddittoria, frantumata ». Uguale carattere compromissorio ha, per Alberto Farassino, il "genere impegnato", anch'esso di matrice neorealistica e che può considerarsi negli anni sessanta « il governo ombra del cinema italiano », mentre « l'esecutivo in carica è la commedia all'italiana ». Pur volendo, infatti, una sovversione di valori, conferma in definitiva gli spettatori nel loro ruolo e nei tradizionali modelli rappresentativi, in contrasto con il "dover essere" neorealista. Usando, poi, lo schermo "per dire altro", finisce per negare l'immaginario cinematografico e il modo specifico che lo spettatore ha di « impegnarsi al cinema, e cioè con gli occhi, col corpo, con l'immaginazione ». In alcuni casi anche il "melodramma" è « inficiato », per usare l'espressione di Patrizia Pistagnesi, dal neorealismo, come in La vita ricomincia *di Mattoli, del 1945, e* Cielo sulla palude *di Genina, del 1949 (anche se il suo ragionamento si può rovesciare e dire che in questi film è il melodramma a inficiare il neorealismo) e viene a perdere quel carattere di astoricità che gli è proprio. « Il melodramma — dice la Pistagnesi — nega la categoria della storia e la sottocategoria della cronaca e quando viene messo in evidenza l'elemento storicistico il genere ne perde ». In particolare gli elementi neorealisti "inficiano" il problema della santità, secondo la Pistagnesi, in* Cielo sulla palude, *dove c'è una pauperizzazione del rapporto mistico, al contrario di quanto avviene in* Bernadette *di Henry King e, a differenza del melodramma americano, che tende ad adeguare la realtà alla rappresentazione, è la rappresentazione ad essere adeguata alla realtà.*

Per quanto riguarda gli altri generi, rispondenti tutti ai requisiti richiesti della "finzione per la finzione" (non per nulla si è parlato anche di Gian Battista Marino e del suo "E' del poeta il fin la meraviglia"), e che non si propongono, come il cinema realistico, di liberare l'uomo dal corpo, sono stati privilegiati per ciascuno gli aspetti che piú concorrono, spesso con povertà di mezzi espressivi, a costituire tali requisiti, oltre ai condizionamenti storici ed alle incomprensioni varie della critica vecchia e nuova. Cosí, nel lamentare a proposito dell' "avventuroso-storico-mitologico" che la revisione in atto si limiti ad alcuni registi (Freda e Cottafavi) e non a tutto il genere, che è il meno conosciuto, è stato messo in risalto che il fantastico è « una componente non secondaria del cinema popolare » che dall' "avventuroso-mitologico" sfocia poi nel western. Deprecati anche per il "comico" l'azione esercitata, come su tutti i generi del resto, dal "complesso della realtà", questa specie di supergenere, e il disprezzo delle critiche idealistiche per i meccanismi comici fin dal 1935. Sottolineata la particolare natura dell' "horror italiano", cerniera tra mélo *ed erotico, e la sua originalità rispetto a quello anglosassone per mancanza di tradizioni letterarie, con*

l'invenzione di personaggi, come la donna vampiro e lo scienziato pazzo, che saranno poi copiati dagli inglesi negli anni settanta, mentre, in questo clima di mal celato nazionalismo, il fantascientifico "povero" (in tutti i sensi) di Margheriti, I criminali della galassia *(1965) diventa quasi un autarchico vanto nei confronti degli sprechi di* 2001 odissea nello spazio. *La "finzione per la finzione" trova infine la sua massima espressione nel "western all'italiana" in cui, a detta di Carlo Scarrone, « i personaggi non hanno giustificazioni né storiche né psicologiche » e in cui, appunto, lo stesso Scarrone scorge le premesse dell'attuale "colossal catastrofico" americano. Questo il percorso a ritroso verso i "generi". Una indagine interessante dal punto di vista filologico e sociologico, indubbiamente, attraverso analisi spesso acute, e un recupero di una dimensione "spettacolo" qualche volta negli ultimi tempi dimenticata. Ma questi non sono che obiettivi secondari per i ricercatori, che giungono per eccesso di polemica a posizioni estreme. Piccoli bambini ricchi in cerca delle emozioni che gli stracci possono procurare in chi è vissuto sempre nell'abbondanza, che contrappongono un infantile bisogno di illusioni e di sogni al "dover essere" che muove il mondo e giocano a distruggere se stessi e gli altri facendo di decadenza e di vuoto ideologico una bandiera piú che una constatazione. E sembrano ignorare che il cinema, come la vita, può essere le due cose insieme, sogno e realtà, senza reciproche esclusioni.*
Certo non fanno sul serio.

Maria Fotia

CONVOY (Convoy, trincea d'asfalto)
r.: Sam Peckinpah - **o.:** U.S.A., 1978
V. altri dati in questo fascicolo a p. 85.

« Peckinpah è davvero, lo sappia o lo voglia o no, il regista piú rappresentativo dell'America che dall'assassinio dei due Kennedy arriva alla presidenza Nixon e oltre ».

Cosí si esprimeva il compianto Adelio Ferrero a proposito di *Getaway*, lucido apologo "politico" del californiano Sam Peckinpah.

E in effetti film come *Guns in the Afternoon* (1962), *The Wild Bunch* (1969) e *The Ballad of Cable Hogue* (1970) avevano fatto individuare un regista di punta del nuovo cinema americano; criticabile quanto si vuole per una sua vena furente e sanguinaria che lo fece anche tacciare di "anarchismo di destra", ma che in realtà costituiva la espressione piú autentica della sua concezione pragmatico-biologica della vita, a proposito della quale si fece riferimento all'etologia e al suo maestro piú rappresentativo, Konrad Lorenz (vedi le polemiche suscitate da *Straw Dog*.

Al di là delle facili strumentalizzazioni ideologiche Peckinpah è stato, e rimane, un regista vigoroso, fedele ad un numero limitato di temi e di stilemi, ma creatore di una galleria di "loser", di eslege, di reietti e di "outsider" che rimangono nella memoria. Peckinpah è anche il cantore — e questo è un altro motivo della sua "rappresentatività" — del tramonto di un'epoca, quella selvaggia ed individualista del cow-boy e del colono, che l'industrializzazione, congiuntamente alle corruttele dei "politici" (suggerisce spesso Peckinpah), hanno spazzato e distrutto.

Come considerare, allora, questo *Convoy?* Piú che situarlo all'inizio di una parabola discendente preferiamo pensare ad una vacanza del suo autore, o meglio, ad una temporanea resa alle ferree leggi del box office: un tipico prodotto hollywoodiano, nobilitato però dall'iperbolico visionarismo del regista e da alcune considerazioni metalinguistiche che si possono fare osservando in filigrana la trama del film.

Film fitto di citazioni, denso di rimandi e di ricalchi, *Convoy* s'inserisce fra i "road movie", un genere che da qualche anno riscuote grande successo negli USA. Un suo antecedente è stato *Smokey and the Bandit* (1977) di Nad-

ham, una ballata eroicomica sulla guerra stradale fra camionisti e polizia. Peckinpah riprende questo tema innestandogli la sua abituale tematica del perdente alla ricerca di un mitico "altrove".

Rubber Duck (in italiano "Papero di gomma") è un camionista che per aver trasgredito un limite di velocità si scatena addosso l'ira persecutoria di uno sceriffo paranoide, il sadico e beffardo Lyle R. Wallace, soprannominato "Dirty" Lyle per la sua durezza e violenza. Nel primo scontro verbale fra i due riaffiora un altro tema caro al regista (Rubber Duck: « Noi due siamo gli ultimi uomini liberi... »): la solidarietà che unisce ed affratella gli antagonisti, vittime entrambi di una società schiacciante.

Ma ben presto Peckinpah dimentica la sua vena accorata e dolente e sprigiona la sua verve di abile narratore d'azione in una frenetica scazzottatura. Siamo anche qui nel pieno rispetto del genere western: presentazione dei personaggi, breve delineazione dei caratteri, primo scontro — con venature di amicizia virile —, secondo incontro-scontro nel saloon, con esiti però piú comici che granguignoleschi. Occorre sottolineare la perfetta scansione dei tempi della sequenza in cui è raccontato l'arrivo di Dirty Lyle nella cittadina, in montaggio parallelo e alternato con l'incontro erotico fra la sua donna e Rubber Duck. Ritorna qui il tipico raccontare per accumulazione caro al regista: i tempi si contraggono, si fanno concitati, da un momento all'altro si attende la conflagrazione... Dirty Lyle entra furente nel saloon; Rubber Duck, avvertito da un amico, esce di corsa dalla roulotte in cui si trovava, e lo affronta. Lo sceriffo viene battuto e beffato.

Rubber Duck, cui si è unita una giovane fotografa, inizia cosí la sua fuga attraverso gli Stati dell'Arizona, del New Mexico e poi del Texas.

In breve tempo altri camionisti ribelli, negri, una non meglio identificata setta parareligiosa e outsider ed emarginati d'ogni ordine e grado si accodano coi loro camion formando il "convoy" del titolo, un lungo serpente snodantesi lungo le strade assolate degli States. Ad uno sbarramento stradale i camionisti non si fermano: ben presto avranno alle calcagna un ingente spiegamento di forze di polizia. Questa parte del film ricalca, pedissequamente, i temi e i toni di *Sugarland Express* di Steven Spielberg. Radio e televisione cominciano ad occuparsi della vicenda, e, trasmettendone le fasi in forma spettacolarizzata, ne ingigantiscono la portata, trasformando un banale fatto autostradale in un evento di gravità nazionale. A questo punto Peckinpah inserisce un tema politico che, sovrapponendosi alle precedenti riflessioni sociologiche sulla società di massa, appesantisce un film che nella sua natura avventurosa aveva la sua forza e la sua ragion d'essere. Un politicante senza scrupoli (Seymour Cassel) pensa di sfruttare la popolarità conquistata da Rubber Duck — trasfigurato dalla mitologia popolare in eroe carismatico, vessillifero delle rivendicazioni degli oppressi — a fini di propaganda elettorale. Si fa pertanto riprendere dalla televisione in compagnia sua, promettendogli pubblicamente il suo aiuto qualora si costituisca. Ma Rubber Duck, dapprima irretito, s'accorge d'esser rimasto invischiato nelle panie di una sporca manovra elettorale. Decide di ripartire. Nella sequenza notturna del viaggio Peckinpah ritrova la sua vena malinconica ed accorata. I fari nell'azzurro fondo della notte, il volto mesto di Rubber Duck, le note dolenti della folk song, la resa liricizzante del paesaggio al crepuscolo, richiamano alla mente di spazi aperti di *Pat Garrett and Billy the Kyd.* In fondo Peckinpah, come altri sarcastici dissacratori, è forse un elegiaco deluso, un poeta della natura selvaggia violata dalle macchine, un cantore di eroi puri e perdenti.

Giungiamo infine all'ultima tappa del viaggio: dopo la fuga, il tradizionale duello. Stavolta né pistole né la micidiale memorabile mitragliatrice del *Mucchio*, ma addirittura un cannone è

stato approntato per sbaragliare Rubber Duck. Mentre questi attraversa il ponte una cannonata colpisce il suo camion che s'inabissa in un gran fracasso di ferraglie.
Nella cerimonia finale, volta a commemorarlo, lo si vedrà sollevarsi, barbuto e sorridente in un ironico travestimento, dal fondo di un'automobile, e ammiccare verso il pubblico.
Il ribaltamento ironico del "genere" è forse la chiave di lettura piú appropriata per *Convoy*. La rivisitazione parodistica del western e del "road movie" sottrae il film all'area delle operazioni puramente commerciali per metterlo nel novero delle opere metacinematografiche. Lo spettatore con una certa memoria può cosí riscontrare certi personaggi e certi topoi del cinema classico. Ad esempio, il camionista che sta per precipitare nella voragine "cita" il camion di *Le salair de la peur* di H.-G. Clouzot. Un altro rimando a questo film è il camion carico di nitro (ma qui per scherzo), equivalente alla dinamite trasportata nel suddetto film da Yves Montand. E poi, oltre al già menzionato *Sugarland Express*, un altro film di Spielberg, *Duel*, in cui il camion assumeva risonanze minacciosamente kafkiane.
I pregi del film risiedono, piú che nella delineazione dei personaggi (appena sbozzati, lascerebbero presupporre un'evoluzione psicologica che invece si fa attendere invano) nelle sequenze spettacolari degli investimenti.

Sam Peckinpah, gran visionario della catastrofe, sa esprimere quella ch'egli ritiene la forza distruttiva del mondo delle macchine in scene di indubbia potenza. Si pensi all'avanzare inarrestabile delle scavatrici in *Junior Bonner*; si pensi ai carri armati, mostri antidiluviani verdastri e terribili, in *Cross of Iron*; si pensi alla distesa cimiteriale di navi da guerra in *Killer Elite*; si pensi, infine, alla bella sequenza nel deserto di *Convoy*: fra nuvoloni di polvere biancastra proliferante come schiuma emergono lentamente i giganteschi camion.
Kris Kristofferson, già interprete di Billy the Kyd nel film di Peckinpah, offre la sua maschera grintosa e dolente a Rubber Duck; Ernest Borgnine è il sadico e beffardo Dirty Lyle; Ali Mc Graw, relegata in una particina di contorno, interpreta la giovane fotografa.

Arcangelo Mazzoleni

HEIDI IN THE MOUNTAIN (Heidi in città)

r.: Isao Takahata - **o.:** Giappone, 1975
V. altri dati in questo fascicolo a p. 137.

Seguendo fedelmente gli avvenimenti descritti in « Heidi viaggia e impara » (Zurigo, 1888), la novella di Johanna Spyri, e nei fumetti da essa tratti — soprattutto i capitoli "Verso Francoforte" e "Arriva la nonna" (Edirre editrice, Roma 1978) —, in cui si racconta della partenza di Heidi dalle sue montagne svizzere (popolate dall'imponente nonno, dall'amato cugino Peter e sua famiglia, dal cane Nebbia, dalla capretta Fiocco di Neve) verso la prospera Francoforte (con il labirinto dove abitano Clara — costretta in una sedia a rotelle, a cui Heidi dovrebbe fare, e le fa, compagnia —, la terribilmente odiosa signorina Rottemeyer, e dove arrivano inaspettatamente il papà e la nonna di Clara; ma soprattutto Francoforte città con le sue strade e le sue vedute infinite senza montagne), questo film presenta una singolare caratteristica: quella di abbandonare la concezione classica del film "d'animazione" (concezione dettata piú che dalla sua tecnica o dalla sua marginale storia nella storia del cinema, da un affrettato assunto suggerito dal "senso comune"), la concezione classica, dicevamo, che collega indissolubilmente "disegno animato" e "fantasia sfrenata, scatenata, sbafata", per ascriversi ad altre che subito scopriamo: in *Heidi in città* non c'è la minima caduta (o elevazione, secondo come si veda) nei

giochi, svolazzi o astrazioni comuni alle convenzioni instaurate nella narrativa dell'"animazione", e invece c'è profusione di quelle ormai "naturalmente acquistate" in un film "dal vero". (Quelle convenzioni atipiche, fuori dal contesto dei generi o scuole, che ancor oggi servono per significare il passare del tempo, mutamenti di luogo, realtà e sogno, e principalmente quelle regole che dirigono una determinata azione: in una conversazione, un piano totale, e successivamente campo e controcampo dei dialoganti; o in una qualsiasi situazione: campo lungo, campo medio, primo piano, campo medio).
Vediamo alcuni esempi. C'è un momento nel quale la nonna di Clara per intrattenere le bambine nella vuota attesa della cena, ordina al cameriere di portare dei bicchieri e dell'acqua; dopo, misteriosamente, prende un oggettino che tiene nascosto nella mano, lo avvicina a un bicchiere e lo butta nell'acqua, dove repentinamente si delineano uno stelo, delle foglie e si apre un fiore. Davanti ad una scena come questa c'era d'immaginarsi che gli animatori avrebbero preso al volo la possibilità di sollazzarsi con questo fiore che poteva crescere splendido, radiante, in costante trasformazione, tutte evenienze possibili perché giustificate dall'incantesimo che il racconto proponeva; anzi, la situazione in sé (l'attesa della cena, le bambine annoiate, la nonna che deve mostrarsi sempre svelta, simpatica, imprevedibile, e che dice che farà un gioco di prestigio) sarebbe stata un pretesto per consentire quella serie d'immagini ambigue, colorite ed esaltanti, avvicinandosi cosí ad una possibile lettura mentale del gioco magico realizzato dalla nonna, una soggettiva mentale delle bambine spettatrici. In *Heidi in città*, invece, lo spettatore deve (come in un film "dal vero") contentarsi di assistere al trucco ordinario (che qualsiasi nonna normale può riprodurre comprando, in qualsiasi negozio di cianfrusaglie, questa ikebana ridotta che si apre a contatto con un liquido) e, se il pubblico vuole penetrare nella sorpresa e godimento delle due bambine che guardano il fiore spuntare, deve farlo studiando i loro gesti, le loro reazioni psicologiche. Si possono anche citare quelle scene nelle quali Clara e Heidi scherzano, e se il pubblico si divertirà sarà non per la barzelletta o il gioco che le due bambine elaborano, ma per l'indugiarsi delle riprese sulle due protagoniste che ridono una (contagiosa?) risata.

Queste ultime osservazioni sono importanti in quanto inerenti al discorso e alle vicende del fenomeno Heidi, perché spiegano in gran parte l'interesse che può destare questa storia apparentemente anacronistica — non può esserne la sola causa il bombardamento pubblicitario, televisivo, discografico, editoriale, cinematografico (mentre *Heidi in città* esce a Roma in prima in cinque cinema, *Heidi*, film "dal vero" sullo stesso soggetto, esce contemporaneamente in tre, e per Natale si prevede l'uscita di un altro capitolo in movimento) [1], un interesse che fa ricordare a bambini di tre, quattro anni, il difficile nome straniero della signorina Rottemeyer [2], o giocare a essere la selvaggia e graziosa Heidi o malata, dolce e nobile Clara. *Heidi in città* (e ancora di piú la novella e i fumetti) manipola con minuziosità la identificazione (per questo ridiamo non della barzelletta ma di Heidi che ride), la contraddizione psicologica dei personaggi (umanizzandoli cosí: il nonno imponente che non può tuttavia far rimanere con sé Heidi; la dura signorina Rottemeyer che ha paura folle dei gatti; il padre e la nonna di Clara, cosí buoni, ma che lasciano per lunghi periodi sola la bambina; il bimbo dell'organetto che aiuta Heidi a tornare a casa, ma che si interessa soltanto dei

[1] Già nel passato il cinema si era servito del personaggio di Heidi: *Heidi* (Zoccoletti olandesi, USA, 1937) di Allan Dawn, con Shirley Temple, e *Heidi* (Son tornata per te, Svizzera, 1953) di Luigi Comencini, con Elisabeth Sigmund.

[2] Rottenmeier nel romanzo e nei fumetti.

soldi che riceverà in premio), le conversazioni, le situazioni psicologicamente complesse, i tropismi sarrautiani (Clara che parla della solitudine; la signorina Rottemeyer che guarda istericamente la nonna e le bambine che vanno a passeggiare; il padre di Clara che spia Heidi per decidere se è o no pazza)...
Subito dopo la scena che abbiamo descritto, la nonna, servendosi di vari bicchieri piú o meno pieni d'acqua, costruisce degli strumenti musicali. Nell'allegra magia di quel clima assordante, vediamo Clara e Heidi che suonano i loro bicchieri e, intercalate (sempre come in un film "dal vero", dove uno "svolazzo" è possibile se integrato negli elementi presenti nelle inquadrature contigue), scene nelle quali si vedono i bicchieri di cristallo e in ognuno il riflesso ripetuto delle faccine entusiaste delle protagoniste. E ancora: Heidi racconta alla sua amica delle vicende quotidiane che si svolgevano nel suo paese in montagna, e iniziano una specie di psicodramma, dove prendono la parte dei personaggi della memoria. Il film approfitta di questo momento per far "reale" questo gioco-trance di Heidi, e passa a mostrare le due amiche nelle adorate montagne svizzere. Il trasferimento dalla stanza di Clara alle Alpi è realizzato un'altra volta tramite l'effetto classico con il quale l'avrebbe fatto un film "dal vero": con una dissolvenza incrociata, dove l'unico *trait d'union* che permane nelle due inquadrature è Heidi che balla, eccitata.
Questi esempi (scelti perché dei piú spinti, quelli nei quali c'è un momento di trucco, di trasformazione, o dove si presenta un punto di vista "stravagante") possono servire per esporre l'abbandono, in *Heidi in città*, delle consuetudini del disegno animato per quelle del film "dal vero". Questa peculiarità non può certamente essere casuale, soprattutto se compariamo le linee narrative di questo film con quelle presenti nel corrispettivo fumetto, e avvertiamo che, delle pochissime scene che il film non include, quasi tutte presentano, dichiaratamente o in potenza, una difficoltà a essere comprese in questa struttura di film "dal vero": scene come quella in cui Heidi, che si affanna studiando l'alfabeto sul suo quaderno, osserva una lettera macchiata che le ricorda una capra; la capra salta tra le lettere, Heidi la insegue dentro il quaderno e le monta sopra, arrivando cosí alle sue rimpiante montagne svizzere.

C'è ora da chiedersi la ragione di questa scelta. La nostra opinione è che, cosí facendo, gli autori hanno pensato di ottenere verosimiglianza nel racconto e nei personaggi. Se è cosí, ci troviamo di fronte a una variante di quella confusione nel concetto di "realismo" che Jakobson ha cosí ben studiato. Che un film di animazione possa raggiungere tanto (o piú) il "senso della realtà" quanto un film "dal vero", dovrebbe essere una nozione scontata. Partire, invece, dal presupposto che "senso della realtà" e convenzioni del cinema "dal vero" coincidono, è, se non sbagliato (finché qualcuno non dimostri il contrario la realtà è — o almeno include — tutti i principî e le dottrine che le vengono attribuiti) almeno stravagante, e, certamente, facile. E ingenuo, quando si tratta di animare un fumetto in cui la economia dei disegni svela subito una tecnica inavvicinabile alla verosimiglianza base del cinema "dal vero". Si vorrà nel futuro raggiungere con il P.P. di un pupazzo ciò che raggiunge Bergman con il P.P. di un suo attore?

Enrique M. Butti

PRETTY BABY (Pretty Baby)

r.: Louis Malle - **o.:** U.S.A., 1978

V. anche giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in « Bianco e Nero » 1978, nn. 5/6, p. 138 e altri dati a p. 166.

Quando all'Hôtel Carlton di Cannes, durante il passato festival, si tenne il ricevimento con gli autori e gli attori di *Pretty Baby*, il grande salone era affollatissimo. Tutti volevano vedere

Brooke Shields, la diva adolescente trasportata per la finzione cinematografica in un bordello americano al principio del secolo. Ma la ragazzina non partecipò alla festa e i curiosi, a caccia di emozioni piccanti, furono delusi per la seconda volta, dopo che già avevano assistito alla proiezione del vigilatissimo film di Malle.

Il regista francese, 46 anni, autore di opere a volte tanto diverse e quasi contraddittorie come *Ascenseur pour l'échaffaud, Viva Maria, Souffle au coeur, Lacombe Lucien* e *Blue Moon*, non è cineasta di gusti grossolani, né troppo disponibile alla volgare ruffianeria del mercato. Il tema scabrosissimo esce trattato con allusività severamente controllata, senza compiacimenti o facili indulgenze al voyeurismo. Ogni morbosa curiosità è amministrata con buon gusto, contenuto e misurato il brivido della "trasgressione".

Pretty Baby ci trasporta nei "quartieri dalle luci rosse" di New Orleans, zone di prostituzione tra le piú famose negli Stati Uniti. E' l'anno 1917: dall'Europa giungono echi di guerra e alle foci del Missisipi è in corso una campagna puritana di moralizzazione che porterà alla chiusura di quei ghetti malfamati. Durante le settimane precedenti l'azione di "pulizia", si colloca la storia dell'iniziazione di una ragazzina poco piú che decenne, Violet, alla professione della madre, ospite di una lussuosa « maison close ».

La bambina, nata e vissuta nel bordello, ha imparato a credere in un futuro legato ad una di quelle camere, nella ripetizione delle cose viste fare tante volte da mamma e dalle sue compagne. Giocando a nascondino e accudendo al fratello piú piccolo, cantando filastrocche e preparando pipe d'oppio, partecipando come elemento stimolante agli incontri con la clientela, senza aver mai conosciuto i banchi di scuola o le bambole, Violet si prepara alla deflorazione con la curiosità di un gioco nuovo, con la fatalità di un rito ineluttabile, vestita tutta di tratti un po' eccessivo nei panni dell'esagitato Goldman, Jacques Villeret (che qualcuno ha definito un Pozzetto che ha visto Keaton e Tati) aderisce perfettamente al ruolo del grassoccio aspirante vigile urbano.

Alcune sequenze meritano il ricordo: il primo imbarazzato incontro nella sala d'attesa, dove i due riescono solo a fischiettare per ostentare disinvoltura, il breve viaggio nel taxi di Goldman, il rientro a casa dopo il ballo sforunato; o la gita in autobus (destinazione Waterloo) in cui il gestore dell'agenzia cerca pateticamente di rompere il ghiaccio e di ravvivare l'ambiente, o il matrimonio dell'egiziano durante il quale Villers si sbizzarrisce in un'esilarante esibizione autoironica.

Il film, che si lascia godere agevolmente e non presenta grossi scompensi narrativi, scricchiola proprio nel finale: il sogno ad occhi aperti di Goldman, che immagina un ipotetica successo di Villers come comico, sembra fuori luogo perché tenta di porre un gratificante punto fermo ad un'operina che non ne ha l'esigenza e che poteva trovare più felice conclusione (aperta) nell'amarissimo pranzo di nozze cui partecipa l'agenzia al gran completo.

I consueti virtuosismi tecnici di Lelouch — l'uso della camera a mano che segue con instancabile precisione i personaggi (tutto il prologo, il rientro dopo la festa...), del piano-sequenza (ricordiamo quello della sala da ballo, dove vengono seguiti in mezzo alla folla, abbandonati e poi ritrovati con apparente casualità i due futuri amici che cercano le rispettive compagne), del camera-carr (il ritorno da Waterloo, ripreso dall'esterno del pullman e seguito senza stacco da un vertiginoso allontanamento) — non restano, come in altre occasioni, un sovrappiú con cui si mascherano carenze sostanziali, ma sottolineano con incisività i momenti-chiave della vicenda. La fotografia di Lefranco, dai toni caldi e pacati, e la musica del solito Francis Lai (coadiuvato da Jean Claude Nachon), contribuiscono alla definizione delle atmosfere sospese e rarefatte.

Sandro Casazza

ROBERT ET ROBERT (Agenzia matrimoniale A)

r.: Claude Lelouch - **o.:** Francia, 1978

V. altri dati in questo fascicolo a p. 143.

Nell'asfittico panorama del presente autunno cinematografico (e non è la sola produzione italiana a lasciare profondamente delusi), sembra che *Robert et Robert* si levi insieme ad altre poche opere al di sopra del piattume generale: incredibile, proprio l'ultima fatica del prolifico e (spesso a ragione) bistrattato Lelouch che, dopo il clamoroso quanto imprevisto tonfo commerciale del costosissimo *Un altro uomo, un'altra donna*, ha momentaneamente accantonato (scelta o necessità?) i troppo ambiziosi progetti che in genere lo allettano per ripiegare su una "cosina" a basso costo e di modeste pretese. Il risultato è un film fragile e delizioso, accattivante e delicato: niente di superlativo, ma qualcosa di sicuramente annoverabile fra i migliori risultati del "petit maître". Pur con le inevitabili riserve non sarà facile negare a *Robert et Robert* — film già ampiamente snobbato da molti critici e, in parte, anche dal grosso pubblico — un equilibrio, una grazia e una compiutezza che lo levano dal mazzo dei prodotti di puro consumo e gli trasmettono uno spessore che può anche sfuggire ad una lettura superficiale e su cui vorremmo porre l'accento.

E' noto come in Lelouch (che è anche soggettista e sceneggiatore dei propri film) sia ricorrente il motivo dell'*incontro*; tutta l'abbondante filmografia dell'autore potrebbe esser riletta alla luce di questo esile "leit motiv", seguito con una coerenza che spesso sconfina nella pedanteria: dal primo fortunatissimo *Un uomo e una donna* via via alle ultime opere, fra cui basti ricordare l'ambizioso e fallimentare affresco di *Tutta una vita* (dove le vite dei protagonisti destinati ad incontrarsi nel gran finale erano ripercorse parallelamente attraverso decenni e partendo addirittura, sia pur sinteticamente, dalle generazioni precedenti...) e l'ultimo *Un altro uomo, un'altra donna* (altre due storie, questa volta sullo sfondo di due diversi continenti: la vecchia Europa e l'America). Anche in *Robert et Robert* si narra di un *incontro*: che però non è punto di partenza e pretesto ad una scontata "love story", ma stimolo ad una sottile analisi di una coppia inusitata e del mondo particolare con cui viene a contatto; non piú un uomo e una donna, ma due poveri cristi in cerca di moglie (leggi di affetto) che si affidano a una agenzia e, pur non riuscendo a coronare il sempre vagheggiato sogno d'amore, trovano inaspettata solidarietà e comprensione l'uno nell'altro.

Piccola storia di una particolarissima amicizia fra due nevrotici: il timido e grassoccio Villers, che aspira a diventare vigile urbano pur non possedendo una sola delle doti richieste (bella la scena dell'addestramento con cui ci viene presentato, di vago sapore surreale), ed il taxista ebreo Goldman, logorroico e pieno di piccole asfissianti manie (già la sua macchina con ogni comodità, dal volante imbottito all'attaccapanni per la giacca ai thermos con il caffè ed il thè sempre pronti basterebbe a caratterizzarlo). I due si incontrano per la prima volta nella sala d'attesa dell'agenzia, ma cominceranno a legare qualche giorno dopo, quando alla festa da ballo, durante la quale avrebbe dovuto avvenire il fatidico incontro con la donna destinata dal calcolatore, si ritrovano soli e sconsolati ma, forse, inconsciamente sollevati dallo scampato pericolo. All'inizio il rapporto è difficile, ma poi il bisogno di affetto, la prorompente esigenza di rompere il cerchio delle relative solitudini hanno la meglio sui loro caratteri aiutandoli a comprendere la loro complementarietà. Villers è chiuso come un riccio: ha una madre autoritaria, estroversa e possessiva in perenne commemorazione del marito defunto; quanto a Goldman, è continuamente sotto accusa per la sua mancanza di fiuto negli affari, e nonostante l'apparente aggressività non sa pensare ad una vita coniugale senza la ma-

dre che gli prepara ogni sera il cus-cus. I due Robert (anche il nome li accomuna) sono tratteggiati con equilibrio e, pur nell'accentuazione umoristico-grottesca (mai volgare), riescono credibili grazie anche all'apporto degli interpreti: se Charles Denner è forse a tratti un po' eccessivo nei panni dell'esagitato Goldman, Jacques Villeret (che qualcuno ha definito un Pozzetto che ha visto Keaton e Tati) aderisce perfettamente al ruolo del grassoccio aspirante vigile urbano.

Alcune sequenze meritano il ricordo: il primo imbarazzato incontro nella sala d'attesa, dove i due riescono solo a fischiettare per ostentare disinvoltura, il breve viaggio nel taxi di Goldman, il rientro a casa dopo il ballo sfortunato; o la gita in autobus (destinatazione Waterloo) in cui il gestore dell'agenzia cerca pateticamente di rompere il ghiaccio e di ravvivare l'ambiente, o il matrimonio dell'egiziano durante il quale Villers si sbizzarisce in un'esilarante esibizione autoironica.

Il film, che si lascia godere agevolmente e non presenta grossi scompensi narrativi, scricchiola proprio nel finale: il sogno ad occhi aperti di Goldman, che immagina un ipotetico successo di Villers come comico, sembra fuori luogo perché tenta di porre un gratificante punto fermo ad un'operina che non ne ha l'esigenza e che poteva trovare più felice conclusione (aperta) nell'amarissimo pranzo di nozze cui partecipa l'agenzia al gran completo.

I consueti virtuosismi tecnici di Lelouch — l'uso della camera a mano che segue con instancabile precisione i personaggi (tutto il prologo, il rientro dopo la festa...), del piano-sequenza (ricordiamo quello della sala da ballo, dove vengono seguiti in mezzo alla folla, abbandonati e poi ritrovati con apparente casualità i due futuri amici che cercano le rispettive compagne), del camera-carr (il ritorno da Waterloo, ripreso dall'esterno del pullman e seguito senza stacco da un vertiginoso allontanamento) — non restano, come in altre occasioni, un sovrappiù con cui si mascherano carenze sostanziali, ma sottolineano con incisività i momenti-chiave della vicenda. La fotografia di Lefranco, dai toni caldi e pacati, e la musica del solito Francis Lai (coadiuvato da Jean Claude Nachon), contribuiscono alla definizione delle atmosfere sospese e rarefatte

Piero Sola

GEORGES SADOUL: « Histoire générale du cinéma. 5. L'Art muet 1919-1929. I. L'après-guerre en Europe ». Paris, Denoël, 1975, in 8° pp. 569, ill. (ed. italiana: « Storia generale del cinema. L'arte muta 1919-1929. I. Il dopoguerra in Europa » - Torino, Einaudi, 1978, in 8°, pp. 444, ill. - L. 35.000).

GEORGES SADOUL: « Histoire générale du cinéma. 6. L'Art muet 1919-1929. II. Hollywood - La fin du muet » - Paris, Denoël, 1975, in 8°, pp. 587, ill. - Fr. 120.

Questi due volumi del Sadoul, pubblicati postumi dalla Denoël, a otto anni dalla morte dell'autore, vengono ad aggiungersi agli altri cinque che costituivano la sua monumentale « Storia generale del cinema » (che con il quarto volume si era interrotta alla soglia degli anni venti e che con il quinto saltava poi al periodo della seconda guerra mondiale), per esplorare il periodo terminale dell'epoca muta, fino al 1929. Anche questa volta Sadoul — o meglio, il giovane studioso Bernard Eisenschitz (già noto per le monografie su Lubitsch, Bogart e Douglas Fairbanks), che con ogni probabilità si è sobbarcato il lavoro finale di stesura, lasciato dal Sadoul in uno stadio non precisato — rimane legato alla metodica già collaudata nei volumi precedenti. Egli sviluppa cioè l'analisi parallelamente su piú fronti, alternando o mescolando insieme sociologia ed economia, estetica e tecnica, politica e cultura.
Il primo volume, riservato al cinema europeo, inizia affrontando il tema dell'industria cinematografica in Francia negli anni venti (quando si trovava alle prese con la sempre piú invadente concorrenza sul proprio mercato da parte dei prodotti di altre cinematografie, europee

e americane) e dei cineasti piú rappresentativi del periodo (Delluc, L'Herbier, Dulac, Gance ed Epstein), tutti rapportati al comune denominatore di una tendenza "impressionistica" (secondo una etichetta proposta nel 1945 da Henri Langlois). Accanto agli impressionisti, Sadoul considera poi in un apposito capitolo i registi attivi nella produzione di piú largo consumo popolare, impegnati da un lato nei cine-romanzi o nel "feuilleton" a episodi, e dall'altro nella illustrazione di opere letterarie (da Léon Poirier a Jacques de Baroncelli); dedica però particolare attenzione a Jacques Feyder, che viene collocato ai margini della corrente impressionistica.
Questi iniziali sono i capitoli piú originali e interessanti del volume, anche perché sui temi affrontati dallo storico nei capitoli successivi (il declino svedese; il cinema sovietico, e in particolare la personalità di Ejzenštejn e il "caso" *Corazzata Potemkin*; il cinema tedesco dell'espressionismo e del Kammerspiel), egli adotta linee interpretative già largamente note e comunemente accettate dagli studiosi che prima di lui li avevano esplorati, senza recare contributi originali di particolare rilievo.
Il secondo volume si occupa nella prima parte dell'evoluzione industriale, dei generi e delle personalità piú rilevanti del cinema muto hollywoodiano, e nella seconda studia il periodo del passaggio dal muto al sonoro, cosí come si verificò in Francia, in Germania, negli Stati Uniti e nell'Unione Sovietica. Capitoli a parte considerano autori in qualche modo eccentrici rispetto alle linee di tendenza piú generali della produzione internazionale, come Robert J. Flaherty e Carl Theodor Dreyer.
Non è questa la sede per valutare nei dettagli pregi e limiti di un'opera cosí complessa e articolata: anche questi due volumi, come i precedenti, certamente saranno, negli anni a venire, un punto di riferimento obbligato per storici e ricercatori, e ciascuno potrà di volta in volta verificare su argomenti specifici l'attendibilità delle notizie e la pertinenza delle osservazioni critiche. Anche in questa occasione hanno però trovato conferma le nostre perplessità di fondo sul metodo. L'impresa del Sadoul ci appare come il momento culminante di una tradizione storiografica che molti considerano oggi — almeno in certa misura — superata, legata a una fase pionieristica degli studi sul cinema. Oggi sembra necessario impostare la ricerca storica su altre basi, adottando strumenti di analisi scientificamente piú corretti, e portando avanti prioritariamente quelle ricerche settoriali, in assenza delle quali non è possibile dare sicuro fondamento a un lavoro complessivo di sintesi. Nella stessa opera del Sadoul, del resto, il momento analitico prevale decisamente sull'individuazione delle linee di sviluppo storico piú generali. In questi due volumi saltano agli occhi scompensi, sproporzioni e omissioni che aggravano quelli già rilevabili nelle parti dell'opera già pubblicate. L'equilibrio interno e il peso delle varie parti in cui è suddivisa la materia hanno probabilmente risentito del fatto che la stesura finale è avvenuta sulla base di appunti e saggi monografici elaborati dal Sadoul in una fase in cui egli non teneva conto della prospettiva complessiva in cui poi sarebbero stati inseriti. Si spiegano

cosí la sommarietà di certi passaggi o, per esempio, il fatto che al primo Clair siano dedicate poche righe, contro le pagine e pagine riservate a Feyder. Il titolo dell'opera non consente di giustificare poi la totale assenza dal panorama non solo delle cinematografie "minori" (tra le quali naturalmente anche l'Italia), ma anche di Paesi all'epoca di rilevante peso produttivo, come quelli dell'Estremo Oriente o dell'America Latina.
Ma anche laddove l'autore affronta, sia pure sommariamente, l'analisi di opere e autori, molto spesso essa avviene attraverso citazioni di testi critici altrui, segnalando quindi la mancanza di un confronto diretto con i film. Per cui alla fine ci si chiede se fosse davvero opportuna e legittima l'operazione avviata con questi due volumi dalla Denoël e da Eisenschitz: volendo ad ogni costo portare a termine un'impresa che, per vastità di ambizioni e di documentazione, aveva già ottenuto risultati importanti e largo credito internazionale, c'è il pericolo di fare un cattivo servizio al Sadoul e di offuscare il prestigio che meritatamente egli aveva raggiunto in tutto il mondo.
Ci resta da accennare all'edizione italiana curata da Einaudi, per il momento limitata al primo volume. La grafica come sempre è impeccabile. Lo è un po' meno, anche questa volta, la fedeltà della traduzione di Piero Arlorio; mentre del tutto inspiegabile è la scomparsa delle indicazioni con cui nell'edizione originale, doverosamente, si riconosceva il contributo dato all'"elaborazione" da Bernard Eisenschitz.

Aldo Bernardini

GIOVANNI DOTOLI (a cura di): « Ricciotto Canudo. 1877-1977. Atti del Congresso internazionale nel centenario della nascita-Bari-Gioia del Colle 24-27 novembre 1977 » - Fasano di Puglia, Grafischena, 1978, in 8°, pp. 560, ill., L. 10.000.

Sin dal 1904 Papini aveva suggerito sulle pagine del « Leonardo » un acuto profilo del grande "trapianté" in cui tutto sommato la simpatia superava lo spirito polemico: « Ricciotto Canudo ha qualcosa di un personaggio di Balzac. C'è in lui del Rastignac e del Balthazar Claës, dell'arrivista alla jankee che nella stessa giornata fa il mercante di tela e il giornalista e del chercheur d'absolu che insegue fra mezzo ai ritmi delle musiche tedesche qualche ombra della saggezza cinese ». Molto piú polemico (e spesso ingiustamente polemico) nello stesso periodo era Soffici, il quale, da quell'ex-amico che era, non perdeva occasione per prendere la distanza dal « ciarlatano di Bari », « paganeggiante e teosofeggiante » (« Se accendendo la sigaretta ammiravo la fiamma azzurra e rossa dello zolfino e contemplavo la luna tra le rame fiorite dei marrondidia del boulevard, mi spiegava il significato mistico della

piramide, immagine simbolica del fuoco ascendente, l'influenza dei pianeti sul corpo astrale o la profonda significazione ieratica del mito di Diana »). Qualcosa di queste lontane polemiche è rimasto a lungo nella considerazione di una personalità eclettica e irregolare, nonostante l'interesse che ha comunque sempre suscitato nella nostra cultura cinematografica soprattutto prebellica, pronta ad accoglierne gli insegnamenti purché, smesse le ambizioni filosofiche e i vezzi immaginifici, fossero preventivamente ricondotti nell'alveo della dominante estetica idealistica. Il grosso volume degli atti del convegno tenuto nel novembre 1977 nella terra natale di Ricciotto Canudo è una testimonianza particolarmente significativa della rinnovata attenzione che nell'ultimo decennio si è venuta rivolgendo allo studioso pugliese, inaugurata nel '66 con la traduzione italiana di « L'usine aux images » e proseguita nel '76 con il fascicolo dei « Quaderni del Novecento francese ». Si tratta di un'attenzione che, nella esuberanza informativa della documentazione, non si nasconde la volontà di un recupero nel segno di una riscoperta attualità, sintonizzata con le diverse e piú articolate presentazioni che si vengono suggerendo del quadro complessivo della cultura italiana dell'epoca. Il fervore di studi e di ricerche non si propone soltanto di chiarire ulteriormente il contributo del "barisien" alla definizione della teoria cinematografica — reso ancor piú clamoroso dalla recente riscoperta di due articoli, *Trionfo del Cinematografo* del novembre 1908 e *La naissance d'un sixième Art* dell'ottobre 1911, finora sfuggiti agli studiosi, e che meglio illuminano l'identikit sin troppo divulgato di iniziatore e di battistrada —, ma di saldare tale riflessione all'immagine globale di una personalità complessa sino alla contraddizione, contrassegnata da molteplici interessi e suggestioni, solitamente piú "tollerate" che inquisite. S'intende che, in questo senso, risultano particolarmente interessanti soprattutto le indagini che, analizzando le diverse componenti (poetiche, letterarie, critiche, giornalistiche, e cosí via) della sua debordante attività, si preoccupano di illustrare i suoi rapporti con il panorama della avanguardie contemporanee, ma anche con il retroterra italiano, da cui il pugliese era partito alla conquista della società letteraria parigina (un percorso « dalla Puglia piena di sole alla Parigi piena di fango », che non era sfuggito a Papini), ma con cui aveva continuato a mantenere tutta una serie di contatti, molto intrecciati, talora complicati, se non ambigui. Nel ricco bottino degli atti vanno ricordati tra gli altri gli studi sull'estetica canudiana, e sui suoi rapporti con le avanguardie storiche (Décaudin, Balmas, Dotoli), sulla critica musicale e la critica d'arte (Bellas, Moliterni, Marchi, Ricci, Semerari), sulle caratteristiche della sua poesia e i suoi rapporti con D'Annunzio (Favre, Perrone, Cerenza, Carile, Campagnoli, Santangelo), sulla critica della letteratura italiana (Santangelo, Majorano, Livi), sul ruolo delle riviste « Montjoie! » e « Gazette des Sept Arts » da lui fondate e dirette (Mossetto Campra, Blumenkranz-Onimus, Zoppi), sui rapporti con Papini, Prezzolini, Soffici e altre figure della cultura novecentesca (Richter, Schram Pighi, Wasserman, Erba, Maes, Jannini). Spicca tra gli interventi di argomento specificatamente cinematografico e teatrale (Verdone, Rondolino, Bruno, Mango, Lista, Battista, Canepàro, Aristarco) lo scritto di

Giovanni Attolini, *Canudo: appunti sul cinema e cultura del Novecento,* che è una ricognizione di vasto respiro, particolarmente attenta ai « rapporti tra l'estetica di Canudo e la matrice idealistica della nostra tradizione culturale ». Se Gianni Rondolino — *Ricciotto Canudo critico cinematografico* — è molto cauto intorno alla effettiva produttività critica dell'atteggiamento canudiano, che « rinuncia spesso a cogliere l'essenza stessa dei problemi affrontati preferendo all'analisi puntuale l'enunciazione di un pensiero estetico, non sempre coerente né razionalmente motivato », Mario Verdone — *Arte totale e critica totale* — e Edoardo Bruno — *L'Officina immaginifica* — sembrano disposti a riconoscervi il primo l'iniziatore della "critica totale", e cioè della « critica moderna che rifiuta il campo, oggi considerato insufficiente, dello stretto specialismo », e il secondo « una serie di indicazioni e di stimoli ancora oggi attuali per una determinazione del cinema e del suo immaginario ».
Nell'insieme ne esce ampiamente riconfermata l'opportunità di una ricognizione a vari livelli, di un riesame integrale di un personaggio di primo piano della società letteraria degli anni Dieci e Venti. Certo, operazioni di questo tipo (in cui il promotore dell'iniziativa e curatore del volume ha profuso tutta la sua appassionata partecipazione di canudiano "über alles") corrono il rischio di risarcire per eccesso la relativa indifferenza di prima, sono minacciate dal pericolo della monumentalizzazione. Il problema evidentemente non è quello di imbalsamare Canudo, di farne un'immagine votiva (ogni tanto l'impressione di assistere a un processo di beatificazione potrà sfiorare il lettore, soprattutto se miscredente), ma quello, una volta dato a Ricciotto quello che è di Ricciotto, di inserire la sua figura in un quadro il meno mistificato possibile della cultura cinematografica contemporanea. Straordinariamente ricco sul piano documentario, spesso prezioso nella sua minuzia d'analisi quasi maniacale, il grosso volume sembra meno decisivo sul piano delle interpretazioni globali, della effettiva comprensione dei fenomeni affrontati, lasciandoci a riflettere ancora una volta sul ruolo di iniziatore della nostra tradizione cinematografica che si è soliti attribuire a Canudo, su cosa può ancora significare Canudo per noi. Sembrerà un po' improprio recensire un libro segnalando un altro libro, ma confesso che per quanto mi riguarda molte risposte sul "problema Canudo" le ho trovate in un saggio di Abruzzese raccolto in « L'immagine filmica » (Roma, 1974), molte risposte capaci di riaprire la discussione al di là dell'apporto filologico e documentario, magari, è chiaro, riproponendo a sua volta altri, meno accademici interrogativi.

Orio Caldiron

Schede

a cura di **Aldo Bernardini** e **Guido Cincotti**

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali, critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

DUDLEY ANDREW: « André Bazin » - New York, Oxford University Press, 1978, in 8°, pp. 253, s.i.p.

Acuto, documentato studio sul noto saggista francese André Bazin, scritto dal direttore della Film Division dell'Università dello Iowa, già noto per un libro sui principali teorici del cinema. Introdotto dal piú famoso dei discepoli di Bazin, François Truffaut, il volume ricostruisce le vicende biografiche dello studioso francese, con capitoli sugli anni della formazione e sul periodo della guerra, e ricordando poi i suoi rapporti con Teilhard de Chardin, André Malraux e Jean-Paul Sartre e i saggi piú significativi pubblicati nel dopoguerra su « Travail et Culture », « Le Parisien Libéré », « Esprit » e « La Revue du Cinéma ». Particolare attenzione è rivolta alla fondamentale funzione di animazione e coesione culturale svolta da Bazin nel gruppo dei « Cahiers du Cinéma », prima di concludere con un sintetico bilancio della eredità spirituale che egli ha lasciato e che ne ha fatto una delle figure piú significative della cultura cinematografica francese e internazionale.

FREDDY BUACHE: « Le cinéma anglais autour de Kubrick et Losey » - Lausanne, Editions L'âge d'homme, 1978, in 8°, pp. 327, ill., s.i.p.

Un panorama di circa trent'anni di cinema britannico, composto in forma di mosaico con la giustapposizione di alcune centinaia di recensioni, scritte al momento dell'uscita dei singoli film ma che a distanza di tempo si rivelano utili a fare il punto su una produzione « indiscutibilmente piú ricca di quel che si possa pensare, ed anche piú mordente ». Buache aveva già trattato in forma organica la storia del cinema italiano (1969), di quello americano (1974) e di quello svizzero (1975). Stavolta ha preferito adottare « un tono piú vicino al diario privato di un cinefilo provinciale che al saggio coerente dalle preteste altamente scientifiche ». Il che non toglie valore — e sapore d'immediatezza e autenticità — a queste schede, a volte brevi ma sempre succose, spesso esemplari per la capacità di fornire il massimo dell'informazione col minimo di parole.

WILLIAM K. EVERSON: « American Silent Film » - New York, Oxford University Press, 1978, in 8°, pp. 387, ill., $ 6,95.

Everson, professore presso la New York University, la New School for Social Research e la School of Visual Arts, è oggi noto e apprezzato in campo internazionale come uno dei maggiori studiosi del cinema americano. Su quella cinematografia egli pubblica ora il primo volume di una am-

pia e dettaglia storia, che gli ha richiesto vari anni di ricerche e che sull'argomento reca importanti e originali contributi. Particolarmente incentrata sulla nascita e l'evoluzione dei mezzi espressivi e dei generi del cinema muto americano, l'analisi di Everson si sviluppa attraverso una serie di succosi capitoli a incastro, che ne puntualizzano le fasi e le principali personalità emergenti, fino all'avvento del sonoro. Mancandoci lo spazio per approfondire i temi e gli spunti di questo importante saggio, per buona parte basato su materiali di prima mano, ci sembra utile e indicativa anche la semplice elencazione dei principali capitoli, che lo compongono e che sono i seguenti: Gli inizi; La nascista della grammatica del film; I primi lungometraggi; Griffith e *The Birth of a Nation; Intolerance;* Stabilizzazione; L'arte del sottotitolo; I registi; I primi anni Venti; Griffith negli anni Venti; La metà degli anni Venti: il nuovo dominio della star femminile; I generi; Il Western; La Commedia; Gli anni culminanti; Scenografia e « production design »; Influenze europee; Passaggio al sonoro: i primi anni del parlato. In aggendice: un saggio sui problemi della storiografia cinematografica; una rassegna ragionata della bibliografia piú utile sull'argomento e sulle principali collezioni di film americani del muto; e infine un indice cronologico dei fatti principali avvenuti nell'arco di tempo che va dal 1893 al 1929.

STUART KAMINSKY: « John Huston Maker of Magic » - Boston, Houghton Mifflin Company, 1978, in 8°, pp. 237, ill., $ 10.95.

GERALD PRATLEY: « The cinema of John Huston » - South Brunswick and New York, A. S. Barnes and Co./London, The Tantivy Press, 1977, in 8°, pp. 224, ill., $ 12, £ 6.

La bibliografia su John Huston, già abbastanza nutrita, si arricchisce ora di due nuovi contributi americani, che non recano tuttavia novità particolarmente rilevanti. Il volume di Kaminsky ricostruisce cronologicamente tappe e vicende della vita avventurosa e della carriera cinematografica del regista, fornendo una serie di informazioni sulla lavorazione di ogni film, a volte anche confrontando i risultati con le sceneggiature originali; alcuni capitoli commentano poi l'attività di Huston come attore e caratterista. Nel libro la documentazione prevale sull'analisi e il libro si legge volentieri soprattutto per le qualità giornalistiche di cui l'autore dà prova. In appendice, filmografia e bibliografia (quest'ultima, come al solito, limitata alle fonti anglo-sassoni). Molto simile è l'impostazione del libro di Pratley, che inizia raccontando in un prologo le vicende della lavorazione del film "inglese" di Huston, *The Mackintosh Man,* e prosegue evocando le varie fasi della carriera cinematografica di Huston, caratterizzate dai suoi ingaggi — e spesso dai suoi burrascosi rapporti — con uomini e sistemi delle varie Case di produzione con cui ha avuto a che fare. Molto semplificate e schematiche risultano le vere e proprie schede con cui Pratley ricostruisce, di capitolo in capitolo, la filmografia del regista. Di quest'ultimo, verso la fine, è riportato un capitolo di "riflessioni". Il volume si conclude con un estemporaneo servizio scritto nel 1975 a Puerto Vallarta, in Messico, nei luoghi dove Huston aveva realizzato nel 1963 *The Night of the Iguana.*

JOAN MELLEN (edited by): « The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism » - New York, Oxford Univ. Press, 1978, in 8°, pp. XII + 428, ill., $ 5,95.

La critica americana ha scoperto tardi Buñuel: in pratica, solo dopo i film piú recenti, da *Le charme discret de la bourgeoisie* in poi. In precedenza la fama dell'aragonese era indotta, rimbalzando dalla pubblicistica europea come un topico non verificato.

L'antologia curata da Joan Mellen si propone pertanto di riparare a una grave carenza d'informazione del lettore statunitense; e raccoglie un buon numero di saggi, in gran parte tradotti dal francese o dallo spagnolo, o ripresi da pubblicazioni britanniche, e vi fa spicco un articolo dello scrittore messicano Carlos Fuentes, ripreso da « The N.Y. Times Magazine » del '73. Tra gli scritti che ripercorrono la parabola creativa del regista è il noto saggio di Tony Richardson, che nel 1954 per la prima volta tentava — su « Sight and Sound » — di proporre all'attenzione un artista ormai dimenticato e che pure viveva in Messico una stagione fervida di operosità. Uno scritto di Donald Richie del 1963 viene addirittura ritradotto in inglese da una rivista giapponese, che sola lo aveva ospitato. Segue una scelta di scritti su alcune delle opere bunueliane piú significative: ecco Ado Kyrou e Henry Miller che parlano dell'*Age d'or*, André Bazin di *Los olvidados*, Marcel Martin di *Nazarín*, David Robinson di *Viridiana*, Tom Milne del *Diary of a Chambermaid*, Andrew Sarris di *Belle de jour*, Vincent Canby e Antonin Liehm di *Cet obscure objet du plaisir;* e cosí via, in un mosaico bene assortito e sufficientemente rappresentativo. Un saggio introduttivo della stessa Mellen, non privo di acutezza, e un'accurata filmografia completano il volume; che offre al neofita americano l'occasione di conoscere, e al piú avvertito lettore europeo di rivisitare, alcuni dei momenti piú ragguardevoli della critica bunueliana.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; gli elementi del linguaggio; semiologia; rapporti con altre forme di espressione.

CONSTANCE NASH e VIRGINIA OAKEY: « The Screen-writer's Handbook - New York/Hagerstown/San Francisco/London, Barnes & Noble Books, 1978, in 8°, pp. 149, $ 3,95.

Ennesimo sintetico manualetto per insegnare come si scrivono sceneggiature e dialoghi per il cinema. Basato sulle pratiche classiche in uso negli "Studi" hollywoodiani, nella prima parte fornisce alcune indicazioni tecniche, esemplificando con citazioni da film come *Marty* e *The Godfather.* Seguono interviste sul tema con noti cineasti americani (dallo sceneggiatore Ernest Lehman al produttore Robert Evans, al regista Delbert Mann), alternate con informazioni e consigli sugli aspetti commerciali e contrattuali del lavoro di sceneggiatore e con piú larghi estratti dai testi di *Chinatown, The Sound of Music, The Adventures of Sherlock Holmes' Smarter Brother* e dal trattamento di *Katie's Ladies.*

2 - Testi di film; soggetti e sceneggiature; materiali di documentazione; diari di lavorazione; originali Tv.

ROBERT ALTMAN e JOAN TEWKESBURY: « Nashville » - Torino, Einaudi, 1978 ("Nuovi Coralli" 197), in 16°, pp. 239, ill., L. 4.500.

ROBERT ALMAN: « Tre donne » - Torino, Einaudi, 1978 ("Nuovi Coralli" 201), in 16°, pp. 265, ill., L. 3.500.

Nella collana einaudiana che ha già pubblicato i testi, talvolta originali, talvolta desunti, di film di Antonioni, Pasolini, Ferreri, Cavani, Losey, Jancsó ed altri, appaiono, a cura di Anna Maria Tatò, le sceneggiature di due delle piú recenti opere di Altman (in mezzo c'è *Buffalo Bill*, che non mette conto pubblicare). *Nashville* (1974) segna una data storica del nuovo cinema americano, ed ha costituito uno dei punti di forza di una rinnovata mitizzazione, soprattutto in Europa. Meno clamoroso ma piú sottile e rivelatore il discorso che Altman conduce in *Three Women* (1977); piú efficace pertanto la sua "rilettura" sulla pagina. Interviste con Altman, i test delle canzoni di *Nashville* e una filmografia completa corredano i due volumi.

ENRICO OLDOINI: « A proposito di Cosí come sei » - Bologna, Cappelli, 1978, in 8°, pp. 127, ill., L. 3.000.

Diario semiserio — e, in qualche tratto, melenso — di un giovane sceneggiatore alla sua prima prova importante, con un regista di riguardo come Lattuada. Malgrado il provincialismo culturale di cui è spia, e la scrittura corriva, non manca di qualche notazione interessante sul modo avventuroso in cui ancora — o soprattutto — oggi, in Italia, si arriva alla realizzazione di un film.

6 - Problemi educativi, morali, politici, psicologici, sociologici, scientifici, religiosi.

GÉRARD LENNE: « Le sexe à l'ecran » - Paris, Henri Veyrier, 1978, in 16°, pp. 334, ill., s.i.p.

JEAN STREFF: « Le masochisme au cinéma » - Paris, Henri Veyrier, 1978, in 16°, pp. 270, ill., s.i.p.

Le edizioni Veyrier sono specializzate nella confezione di monografie su argomenti « appetitosi » per il grande pubblico, dove la documentazione fotografica appare spesso la principale ragion d'essere della pubblicazione. Anche questi due volumi sono principalmente dedicati a lettori maschi e guardoni; ma non per questo è meno rilevante il loro apporto culturale alla conoscenza e allo studio di aspetti e meccanismi molto importanti del fenomeno cinema.
Il piú interessante sotto questo aspetto è il volume di Lenne, inteso a verificare il modo con cui nel cinema di ieri e di oggi sono trattati i vari aspetti dell'erotismo, tenendo conto di tutta l'ampia casistica delle situazioni ricorrenti e delle perversioni. In vari capitoli l'autore imposta in maniera sufficientemente approfondita e intelligente lo studio dei complessi rapporti tra il costume, i principi morali e le mentalità dominanti nella società occidentale e la produzione cinematografica che, consciamente o inconsciamente, se ne fa interprete. Analizzando motivi e significato della liberalizzazione in atto in vari Paesi dalla metà degli anni settanta, Lenne cosí sintetizza la propria posizione nei titoli degli ultimi capitoli del Libro: « contro la mediocrità, contro la specializzazione (che favorisce il commercio a scapito dell'erotismo), contro il conformismo e la monotonia, per un cinema di piacere » Alla fine, indice dei titoli e bibliografia francese essenziale.
Molto meno ricco e succoso è invece il testo di Streff, che sfrutta peraltro un argomento molto « particolare » come il masochismo. Esso fornisce un minimo di inquadramento storico-critico del fenomeno, verificandone la presenza nei vari generi del cinema commerciale e giocando abilmente sul contrappunto tra fotografie di scena di film e il repertorio di vignette, disegni e affiches rientranti nell'argomento. In appendice: documenti su Léopold de Sacher-Masoch ed estratti dalla sceneggiatura di *La prisonnière* di H. G. Clouzot.

8 - Generalità, anneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia, divulgazione.

JAMES N. BEAVER, Jr.: « John Garfield. His Life and Films » - South Brunswick and New York/London, A. S. Barnes and Co./Yoseloff, 1978, in 8°, pp. 204, ill. - L. 8,50.

John Garfield, morto a 39 anni nel 1952 poche ora prima di presentarsi davanti al Comitato per le attività antiamericane, pur se non ha alimentato un postumo culto della personalità come Humphrey Bogart, attore per alcuni versi simile a lui, non ha tuttavia mancato d'interessare biografi e critici. Si è visto in lui, oltre che un in-

terprete di taglio moderno e di scuola antiaccademica — in certo senso precorritore di un Brando, di un Dean, di un Clift —, anche e soprattutto un "personaggio" inconsueto nella tipologia hollywoodiana: quello dell'antieroe, del "loser", predestinato a soccombere in un mondo ostile. Questa di Beaver è una minuziosa e documentata biografia, intesa a sviluppare questo aspetto della personalità di Garfield rintracciandone i segni fin dalle prime, quasi infantili esperienze teatrali e lungo tutto il corso della sua carriera, breve ma intensa. Se aggiunge particolari inediti alle biografie già note — segnatamente quella di Larry Swindell —, trascura però di tentare una definizione perspicua dello stile interpretativo di Garfield; il che non manca di stupire in un autore, come il Beaver, che è egli stesso un attore. Una filmografia dettagliata e completa — "credits", trame, antologia di giudizi, com'è proprio di simili pubblicazioni — occupa la maggior parte del volume, che è anche corredato di molte foto, non sempre significative.

SIMONE SIGNORET: « La nostalgie n'est plus ce qu'elle était » - Paris, Editions du Seuil, 1978, in 16°, pp. 381, s.i.p.

Ricordi dell'attrice, raccolti e coordinati in forma di dialogo da Maurice Pons. Assai piú che un'autobiografia, una confessione meditata e consapevole, sempre attenta a inserire le vicende personali in un quadro ambientale che è quello della Francia in alcuni dei momenti cruciali del nostro secolo. Il primo dopoguerra, l'avvento dei regimi fascisti, il Fronte popolare, le persecuzioni antisemite (il padre della Signore era ebreo), la guerra, l'occupazione... E poi il fervido dopoguerra parigino, la rive gauche, Sartre, Aragon, Montand. Nel quadro, le tappe di una carriera prestigiosa, ma soprattutto il ritratto di una donna meritevole di considerazione in quanto tale. Una lettura stimolante, un libro assai diverso dalle consuete biografie o autobiografie di attori, intese di solito a fabbricare o rinverdire dubitevoli miti.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

ALFONSO CANZIANI (a cura di): « Cinema di tutto il mondo » - Milano, Mondadori (coll. « Oscar Studio »), 1978, in 8°, pp. 632 - L. 5.800.

Dizionario del cinema internazionale di rapida e sintetica consultazione, il volume — introdotto da un saggio del curatore sula nozione di regía e sull'evoluzione storica della relativa funzione — nella prima parte allinea alfabeticamente voci di registi vecchi e nuovi, mentre nella seconda traccia dei « profili storici » delle diverse cinematografie (raggruppandole per aree politiche o economiche). La scelta di far rientrare in un unico volume di dimensioni modeste una massa cosí rilevante di argomenti e di dati ha costretto gli autori delle voci (tutti italiani) a una sommarietà e genericità di indicazioni che non sappiamo quanto possano risultare utili anche al lettore disinformato. Inevitabili, come in altre imprese analoghe (al di là della attendibilità di certi giudizi critici o degli errori di datazione e di titolazione) sono poi squilibri, sproporzioni e assenze, non sempre giustificati dalla limitatezza dello spazio. Nonostante l'attenzione per le "cinematografie emergenti" enunciata nell'avvertenza introduttiva, largo spazio è riservato soprattutto agli autori minori o minimi del cinema di casa nostra (a volte realizzatori di un solo film, come Aprà, Arbasino, Torricella, Toti, ecc.) e ai registi del cinema commerciale, mentre mancano nomi importanti del cinema di animazione (come Kuri, Fischinger, Brdecka),

del cinema indipendente americano (da Brakhage a Markopoulos, dai fratelli Maysel a William Klein), delle cinematografie dell'Est (Elek, Kardos, Karmen, lopcic, ecc.), oltre a quello del maggiore cineasta egiziano (Yussef Chahine). Mentre viceversa, nessuno penserebbe di cercare e di trovare (alla lettera "f") la voce *Film della Rivoluzione culturale cinese.* L'impresa risulta quindi per lo meno discutibile, anche se è indubbia la buona volontà di tutti e la competenza di alcuni collaboratori.

LUIS GOMEZ MESA: « La literatura española en el cine nacional 1907-1977 » - Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1978, in 8°, pp. 307, s.i.p.

Catalogo commentato di tutti, piú o meno, i film spagnoli basati su opere letterarie o teatrali. Piú di duecento autori, circa seicento titoli, con dati filmografici abbastanza completi. L'A. è uno dei piú anziani critici cinematografici spagnoli, e può vantarsi, nell'introduzione, di aver visto tutte le opere di cui parla, a partire da « Terra Baxa » di Fructuoso Gelabert, trascrizione filmica di un testo teatrale di Angel Guimerá, realizzata nel 1907. Referenze, quindi, di prima mano, pur se di alcune pellicole l'A. confessa di ricordare « muy poquito » (ma son le « pésimas »). Contributo apprezzabile — anche se i commenti ai film e le note sugli scrittori appaiono poco perspicui — alla costituzione di una filmografia spagnola sia pur limitata ad un particolare genere o "filone", quello di derivazione letteraria o teatrale.

RAIMO SILIUS (a cura di): « Studio 8. Elokuvan vuosikirja 1978 » - s.i.l. [ma Helsinki], 1978, in 16°, pp. 193, ill., s.i.p.

Annuario finlandese, che riprende una serie interrottasi nel 1964. Si apre con un colloquio con Aito Mäkinen, che fu il curatore dei sette volumi della vecchia serie, prosegue con un resocondo di Jörn Donner sulla propria attività di produttore e organizzatore in Svezia, con un ritratto di Risto Jarva, recentemente scomparso, tracciato da Kullervo Kukkasjärvi, direttore della Cineteca finlandese, con un esame della produzione finlandese negli anni Settanta, compiuto dal critico Sakari Toiviainen (« il boom del cinema finnico sta sfociando in una recessione forse mortale ») e con altri brevi saggi (sul cinema svizzero, su Ejzenštejn, sul cortometraggio e sull'attività dei cineclub in Finlandia). La seconda parte reca una serie di tavole statistiche e la lista (con « credits » completi) dei 200 film stranieri presentati ad Helsinki nel 1978. Un sommario in inglese chiude opportunamente questo elegante volumetto.

LE OPERE I GIORNI

Luci rosse anche a Roma — L'inizio della nuova stagione ha portato anche a Roma un'appetitosa novità: un cinema dalle "luci rosse" cioè dichiaratamente consacrato al cinema erotico e pornografico. I "sex movie" sono già in funzione da mesi a Milano, a Bologna, a Firenze, e riscuotono un certo successo. Quella di Roma era senza dubbio una lacuna, che ora viene opportunamente colmata. In una conferenza stampa organizzata in occasione dell'inaugurazione, i tenutari del locale hanno manifestato fiducia nell'iniziativa (cui pare che altre analoghe siano per seguire in breve giro di tempo), ed hanno annunciato che, tenendo fede alla loro vocazione specialistica, apriranno presto una sala riservata solo ai bambini. Con quali film, non hanno spiegato. Quanto al "sexy movie", il guaio è che i film che vi si presentano debbano pur sempre fare i conti con l'ancora esistente istituto della censura, ed essere quindi muniti del nulla osta ministeriale. Pornografia, quindi, col permesso dei superiori: è un bell'handicap. E infatti fin dai primi giorni di attività del nuovo locale gruppi di spettatori, ritenendosi truffati per la sostanziale castità dei film che gli venivano propinati, hanno inscenato proteste e hanno preteso la restituzione del prezzo del biglietto.

Surrogati a Venezia — La Biennale tace. Se nel 1977 la chiusura totale delle strutture del Lido era stata in qualche modo compensata dalla tardiva ma viva manifestazione sul dissenso culturale svoltasi in autunno, quest'anno l'immobilità è totale, e per la prima volta nella sua storia — fatta eccezione per gli ultimi anni della guerra — nessuna iniziativa è stata assunta da un ente che appena quattro anni fa è stato completamente riformato e già appare in coma. Esso continua peraltro ad essere acefalo: e il perché del mancato rinnovo degli organi direttivi — presidente e consiglio di amministrazione — continua ad essere avvolto nel mistero. Questo afferma il presidente uscente, Ripa di Meana, aggiungendo che le scelte già fatte dal governo sono rimaste bloccate in Parlamento. Gli replica il deputato comunista Di Giulio, negando qualsiasi inadempienza delle Camere, che a suo giudizio sono tenute estranee alla formulazione di pareri o "gradimenti"

sulle nomine. Il che appare strano, se è vero che la Biennale, in quanto ente pubblico, è soggetta al regime della legge 70 del 1975, la quale prevede appunto che il Parlamento esprima il proprio assenso sulle nomine alle cariche direttive di qualsiasi organismo pubblico. Ma evidentemente il nodo è, come suol dirsi, "politico" e in quanto tale, nell'Italia d'oggi, difficile a sciogliersi. Ne sa qualcosa anche il Centro Sperimentale di Cinematografia, da oltre quattro anni in "regime" commissariale.

Come che sia, la carenza d'iniziative ufficiali ha indotto qualcuno a riempire in qualche modo il vuoto creatosi a Venezia. Fallito il tentativo di alcuni enti locali di organizzare una settimana di " anteprime ", surrogato dell'antica Mostra, è andata invece in porto, tra il 7 e il 16 settembre, una rassegna/convegno dal titolo "Il cinema a Venezia ieri e domani"; dove l'ieri era costituito dalla proiezione, in alcune sale cittadine, di una ventina di film che nel corso del tempo ottennero alla Mostra significativi riconoscimenti: da *In cammino verso la vita* (1932) di Nikolaj Ekk a *The Devil Is a Woman* (1935) di Joseph von Sternberg, da *Carnet de bal* (1937) di Julien Duvivier a *Henry V* (1945) di Laurence Olivier, da *La perla* (1946) di Emilio Fernánder al *Vozvrascenie Vasilija Bortnikova* (1953) di Vsevolod Pudovkin al *Deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni; e il domani dalle prospettive delineate nel corso di un dibattito tenutosi presso l'Istituto di cultura di Palazzo Grassi (promotore dell'evento), cui hanno partecipato critici ed operatori culturali, e dal quale è emerso, pur fra contrasti e differenziazioni, un ampio movimento di opinione favorevole al ripristino di una manifestazione di grandi dimensioni, in grado di contendere vittoriosamente con Cannes anche sul piano della spettacolarità, dei premi e della mondanità. Provveda — questo il monito dei dirigenti dell'Istituto promotore — a riportare il cinema a Venezia chi per statuto ne ha il compito e i mezzi; altrimenti esistono organismi privati disponibili a surrogarsi alla Biennale e a farsi carico del ripristino di una tradizione gloriosa colpevolmente interrotta.

Giocando col cinema — "22 notti giocando col cinema e con i Tarocchi": questa l'effervescente intitolazione della rassegna estiva organizzata questo anno alla Basilica di Massenzio sotto la ragione sociale "Doppio gioco dell'immaginario". Dal 23 agosto al 13 settembre le pigre notti romane sono state animate da questo appassionante gioco, partorito dalle congiunte fantasie dell'assessorato alla cultura del Comune, dell'AIACE romana, del Filmstudio, del Politecnico e dell'Orecchio-naso-bocca. Settanta e passa film, centotrenta documentari: una media di 5-6 ore di proiezione al giorno, con punte di 8 o 9 ore. Un'autentica indigestione per i piú golosi e i piú costanti, dalla quale potranno agevolmente guarire disertando, a partire dall'autunno, le troppo anguste ed avare sale normali.

E poi ci sono i tarocchi: pochi han voluto perdere l'occasione di farsi una collezione completa di queste carte, già care ai bisnonni, ma aggiornate con i "credits" dei film proiettati sullo schermo gigante di Massenzio.

Il senso culturale di questa maratona? Ce lo spiega l'assessore Nicolini: « La rassegna nasce da due motivazioni. La prima, il ricordo del cinema popolare "sotto casa", del doppio programma. La seconda, l'intenzione critica di usare del cinema per un gioco collettivo, che si vieta però (scegliendo la doppiezza) l'esaltazione acritica. I materiali del gioco sono alcuni dei film piú importanti della storia del cinema, vista non già come una serie staccata di "capolavori" [ci mancherebbe!], ma come una serie di prodotti in cui la industria, il lavoro degli attori e dei registi, i miti e i sogni collettivi sono importanti, e non hanno impedito però di raggiungere "l'arte" ».

Molto ben detto; e corroborato dall'altrettanto grave motivazione della "coda" settembrina di questa estate romana, dedi-

cata al cinema di ambientazione medioevale. *Giovanna d'Arco* e *Brancaleone*? Ma sí, dal momento che l'assessore ci ricorda « l'attualità di alcuni temi delle filosofie medioevali ».

Cinefestival a Montreal — Dal 25 agosto al 3 settembre rassegna cinematografica — denominata "Festival dei film del mondo" nella capitale del Quebec. Promossa a rassegna di "serie A", organizzata con profusione di mezzi e clangore pubblicitario, sembra palesemente proporsi — anche per la collocazione scelta, a cavallo tra agosto e settembre — di occupare gli spazi lasciati liberi da Venezia. Venti i film in concorso, centinaia di altri presentati in rassegne collaterali, incontri, tavole rotonde, contatti operativi tra le delegazioni: la carne al fuoco è stata fin troppa, Montreal sembra volersi caratterizzare sul piano culturale ma anche proporsi come punto di incontro fra cinematografie desiderose di penetrare nel grande mercato nord-americano.

Tipico l'esempio dell'Italia. 2 film in concorso — *Primo amore* di Dino Risi e *Ligabue* di Salvatore Nocita: e a quest'ultimo sono andati i due premi piú prestigiosi — ma piú di una trentina presentati in varie sedi, con una massiccia partecipazione di operatori economici e culturali, di critici, di dirigenti industriali, di personalità ufficiali. La RAI, in particolar modo, ha mietuto successi non solo di prestigio: oltre al citato *Ligabue*, il "jolly" *L'albero degli zoccoli* di Olmi, *I vecchi e i giovani* di Leto, *Il giorno dei cristalli* di Battiato ed altri ancora; i contratti di vendita, a quanto pare, sono stati numerosi. In una tavola rotonda con il "National Film Board of Canada", presieduta da Ernesto G. Laura, è stata esaminata la possibilità di iniziative comuni — coproduzioni e compartecipazioni — e di scambi, specie per quanto riguarda corto e lungometraggi culturali ed educativi.

Oltre all'aspetto pratico, quello culturale ha anche caratterizzato in modo particolare la presenza italiana, con la celebrazione di un omaggio postumo a Luchino Visconti: una mostra di costumi dei suoi film principali ed un'esposizione fotografica della sua attività teatrale e cinematografica, oltre che con la presentazione televisiva di *La morte a Venezia*.

Una seconda tavola rotonda si è svolta presso l'Istituto italiano di cultura, sul tema "Profitto economico, profitto culturale" e vi hanno partecipato con relazioni o interventi i produttori canadesi Denis Heroux, David Perlmutter e Harry Gulkin, il critico Ernesto G. Laura, direttore di questa rivista, il quale ha fatto il punto sulla situazione del cinema italiano, illuminando i vari aspetti della crisi che sta attraversando, il regista Carlo Lizzani, che ha delineato le linee di tendenza per la nuova legge sul cinema.

Quanto ai premi del festival, la giuria presieduta da Alain Delon ha attribuito il "Gran premio delle Americhe" al *Ligabue*, il cui protagonista, Flavio Bucci, si è anche visto assegnare il premio per la migliore interpretazione; due premi speciali sono andati a *La ciudad cremada* dello spagnolo Antonio Ribas e a *Pericoloso sporgersi* dell'ungherese Janós Zsombolyai; migliore attrice è stata proclamata l'inglese Glenda Jackson per il film *Stevie.* Il premio della stampa, attribuito ad un film fuori concorso, è stato vinto dal canadese *Tyler* di Ralph Thomas.

Il cinema europeo in cifre — La crescente situazione di disagio della produzione cinematografica europea suscita preoccupazione negli ambienti della CEE. Un documento pubblicato a metà settembre a Bruxelles diffonde alcuni allarmanti — e pur non sufficientemente aggiornati — dati statistici. Se ne citano i piú significativi. Benché la comunità europea, con 700 film prodotti complessivamente ogni anno, superi di tre volte il volume della produzione statunitense, attestata a quota 200 o poco piú, i suoi incassi nel 1976 non sono andati oltre il 57% del totale, con un perdita di circa 4 punti in tre anni. I film americani raccolgono il 30,4% degl'incassi in Italia, il 30,5% in Francia, il 41,1%

in Germania. Diverso è il caso della Gran Bretagna a causa della comunanza di lingua ed anche perché molti film inglesi sono in realtà finanziati da società di oltre Atlantico. Quanto alle sale cinematografiche, esse son diminuite in quindici anni del 60% in Gran Bretagna e del 55% in Germania. Nel 1977 la "densità territoriale" (rapporto tra sale ed abitazioni) era di 1 a 2.000 in Italia (una densità ancora eccezionale), 1 a 3.000 in Francia, 1 a 5.200 in Belgio e in Danimarca, 1 a 7.300 in Germania e 1 a 9.300 in Olanda, dove la gente non va praticamente piú al cinema. Ed infatti, se gl'italiani frequentano ancora i locali cinematografici mediamente otto volte l'anno, i tedeschi si limitano a farvi capolino non piú di un paio di volte l'anno, e gli olandesi sí e no una volta e mezza. Queste allarmanti statistiche — destinate peraltro ad aggravarsi, se si considera l'andamento delle frequenze e degl'incassi nel 1978 — offrono spunto agli ambienti economici comunitari per proporre l'attivazione di un'industria cinematografica europea, sia pur con una distinzione tra film "commerciali", da realizzare in *pool* alla stregua dell'acciaio, dei tessili, dell'energia e di altri prodotti di consumo, e i film "ad alto contenuto artistico", da affidare ancora alla "generosità nazionale". Ma secondo tale orientamento, poiché la "generosità nazionale" dovrebbe in pratica identificarsi con quella dei produttori nazionali, di cui è noto il mecenatismo, Antonioni — per fare un nome — continuerà a non fare film, mentre una serie massiccia di " CEE spaghetti " potrà strappare i pubblici alle delizie della ricerca automatica sul televisore casalingo per mandarli ad affollar nuovamente le sale di spettacolo.

Tutto Rossellini a San Remo — Otto giorni di proiezioni e di dibattiti pressoché ininterrotti: il convegno di studi sull'opera di Roberto Rossellini, tenutosi a San Remo dal 16 al 23 settembre a cura del comitato "San Remo per il cinema" presieduto da Gian Luigi Rondi, si è risolto in una manifestazione di mole imponente, quale mai, probabilmente, è stata dedicata ad un uomo di cinema. Tutto Rossellini, quanto a proiezioni; quasi tutto su Rossellini, quanto ad interventi. Il seminario di studi era articolato in quattro temi fondamentali: "Rossellini ed il cinema" (relatori Jean Rouch e Eduardo Bruno), "Rossellini e la televisione" (relatori Enrico Fulchignoni, Luis Guarner, Orio Caldiron, Claudio Fava), " Rossellini e la storia (relatore Paolo Alatri), "Rossellini e la critica" (relatore Alberto Farassino). Ma il dibattito si è presto articolato meno schematicamente, spaziando su tutti gli aspetti, anche i meno noti e i piú controversi, della personalità del regista, illuminando sia criticamente sia aneddoticamente il suo intenso rapporto, piú che con il cinema, con la vita e la realtà del proprio tempo. Tra gli interventi, numerosissimi, vanno registrati quelli di Adriano Aprà, Jean Narboni, Stefano Roncoroni, Paolo Valmarana, Renzo Rossellini jr., Carlo Lizzani, Carlo Bernari, Enrico Ghezzi, Geoffrey Howell-Smith, Sergio Amidei. Gli atti del convegno saranno raccolti in volume. Quanto ai film, sono stati seguiti da un pubblico foltissimo: per la prima volta, forse, e paradossalmente, Roberto Rossellini è apparso a San Remo un regista di grande successo.

La patente — 750 dollari, pari a circa 620 mila lire: è il prezzo pagato, nel corso di una vendita all'asta tenutasi al Waldorf Astoria di New York il 18 settembre, per una patente di guida rilasciata in Svezia nel 1925. Su documento, una sbiadita foto della titolare del medesimo e, ancora leggibile, la firma autografa: Greta Gustafson.

Per ricordare Anna Magnani — In occasione del quinto anniversario della morte di Anna Magnani, avvenuta il 26 settembre 1973, si registrano varie iniziative intese a tener vivo il ricordo dell'attrice.

Esiste un "Premio Anna Magnani", assegnato annualmente dall'Associazione tra i romani ad esponenti di vari settori dello spettacolo. Ma c'è chi ora propone che il Comune di Roma le intitoli una strada, e che le poste italiane allestiscano un francobollo commemorativo. Intanto, una cineasta belga, Chris Vermorcken, sta rastrellando negli archivi della Cineteca Nazionale tutti i film della Magnani reperibili, per trarne un film antologico di lungometraggio inteso a documentare ed esaltare le straordinarie qualità interpretative dell'attrice.

Rosi a Stoccolma, Antonioni a Budapest — Una rassegna completa delle opere di Francesco Rosi è stata realizzata a Stoccolma, nel mese di settembre, a cura dello Svenska Filminstitutet, e poi replicata nella sede del locale Istituto italiano di cultura. A conclusione, una tavola rotonda fra critici ed esperti, presente il regista. Analoga rassegna, dedicata al cinema di Michelangelo Antonioni, si è svolta in ottobre a Budapest, anch'essa patrocinata dall'Istituto italiano di cultura. Miklós Jancsó si è assunto il compito di introdurre il ciclo, presentando *I vinti*. A entrambe le rassegne ha collaborato la Cineteca Nazionale, che ha messo a disposizione i propri film.

Agonia sotto i ghiacci — Alcune centinaia di bobine contenenti film a soggetto, cortometraggi e "newsreel" sono state rinvenute in settembre a Dawson Creek, nella regione dello Yukon, estrema punta dell'artico canadese. Risalgono agli anni della prima guerra mondiale e sono state estratte dai ghiacci che coprivano una vasta area un tempo adibita a piscina ed ora rimossi per gettare le fondamenta di un edificio. Evidentemente erano state accantonate dopo lo sfruttamento commerciale, in attesa (o in vece) di esser rispedite alle centrali della case distributrici. Quello della conservazione dei vecchi film, e della temperatura piú idonea alla loro preservazione, è un problema che da sempre angoscia i conservatori di cineteche, e che viene spesso dibattuto nei congressi annuali della F.I.A.F. Che la temperatura alla quale son rimasti surgelati per quasi sessant'anni questi incunaboli filmici sia quella ottimale, è azzardato affermarlo. Comunque il National Film Archive di Ottawa si sta alacremente adoperando per verificare se qualcosa sia ancora possibile recuperare da queste bobine, contenenti fra l'altro, sembra, film con Lionel Berrymore e Mae Murray nonché "attualità" sulle truppe canadesi operanti nel 1918 sui fronti europei.

Neorealismo a Vienna — Una grande rassegna del cinema neorealistico italiano si è svolta a Vienna nei mesi di settembre-ottobre, a cura dell'Oesterreichische Filmmuseum. Piú di 40 film — in massima parte forniti dalla Cineteca Nazionale di Roma — tra cui tutti i "classici" e numerosi esemplari del neorealismo "minore", sono stati presentati per la prima volta in forma organica al pubblico viennese. Conferenze e tavole rotonde hanno accompagnato la presentazione dei film.

Dal non professionismo alla TV — Convegno a Salerno, nell'ambito del XXXI Festival internazionale del cinema in formato ridotto, sul tema: "Dal non professionismo al professionismo", indetto dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani. Messe a raffronto la crisi del cinema professionale, che sembra non offrire piú molti sbocchi, e la proliferazione di opere cinematografiche giovanili, non piú cineamatoriali e non ancora professionistiche, comunque artigianali e indipendenti e costantemente — un Moretti non fa primavera — tenute ai margini dei circuiti commerciali. Proposta conclusiva: sia la RAI-TV a favorire l'esordio professionale dei giovani che già in sede sperimentale abbiano dimostrato di avere talento. E lo faccia per libera scelta, spinta dal suo stesso interesse; oppure ve la costringano apposite norme, da inserire nella nuova — ma an-

cora di là da venire — legge sulla cinematografia.

Proposte di film diversi — Da qualche tempo il Sindacato nazionale critici cinematografici va segnalando, oltre ai film di particolare valore artistico e culturale immessi nel mercato, anche opere che il mercato, viceversa, rifiuta, a volte per deliberato rigetto ma talvolta per pigrizia o per mera disinformazione. Ecco un elenco di 10 film misconosciuti, qualcuno di data non recente, ma tutti di indiscutibile interesse culturale e, in qualche caso, di altissima qualità: *Les carabiniers* di J.-L. Godard, *La città del sole* di G. Amelio, *El enemigo principal* di J. Sanjines, *Gay* di D. Merjing, *Le genou de Claire* di E. Rohmer, *Harlan County U.S.A.* di B. Kopple, *Kai genrei* (t.l.: Legge marziale) di Y. Yoshida, *Kra jobraz po boitwie* (t.l.: Paesaggio dopo la battaglia) di A. Wajda, *Natsuo mo imooto* (t.l.: Sorellina d'estate) di N. Oshima, *Plotrliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (t.l.: L'improvvisa ricchezza della povera gente di Kombach) di V. Schlöndorff. Chi se la sente di scommettere che uno solo di questi suggerimenti sarà accolto dai nostri distributori?

Parigi Festival — Giunto alla sua quarta edizione, il festival cinematografico di Parigi (4 - 12 ottobre) è diventato competitivo. Sembra ormai accertato che la gara per i premi sia l'elemento primo di successo presso il pubblico — e quindi d'interesse per i produttori — di qualsivoglia rassegna cinematografica. A Parigi le giurie sono state numerosissime: 100 spettatori, scelti con criteri di "rigorosa rappresentatività", hanno attribuito "le Triomphe" (pomposa denominazione del gran premio) a *Blue Collar* di Paul Schroder (U.S.A.) e i premi per la migliore interpretazione a Nino Manfredi (*In nome del papa re* di Luigi Magni) e a Geraldine Chaplin (*Remember My Name* di Lana Rudolph, U.S.A.). Nove critici hanno assegnato il premio, appunto, della critica a *Messer im Kopf* (t.l.: Il coltello in testa) di Reinhardt Hauff (Germania Federale) e sette registi quello, manco a dirlo, della regia a Chantal Akerman per *Rendez-vous d'Anne* (Belgio-Francia). Il film di Hauff si è aggiudicato anche l'"antenna d'oro", decretato da una giuria di critici televisivi. Tra i film presentati hanno ottenuto particolari consensi, oltre ai premiati, *Perceval le Gallois* di Eric Rohmer (Francia), *80 hussards* di Sándor Sára (Ungheria) e *Judith Therpauve* di Patrice Chereau, oltre a *A Wedding* di Robert Altman (U.S.A.) e a *Totò*, un'antologia-omaggio all'attore italiano composta da Jean-Luis Comolli, presentati fuori concorso.

GLI ADDII

LEOPOLDO TORRE NILSSON

Morto l'8 settembre a Buenos Aires, all'età di 54 anni, a seguito di una operazione al cervello. Per anni, prima delle piú recenti ondate, in lui si era identificato quasi totalmente il cinema argentino di qualche ambizione. Assistente, fin dall'adolescenza, di suo padre Leopoldo Torres Ríos, autorevole esponente della vecchia scuola cinematografica bonaerense, e poi a lui associato nelle prime prove registiche, Leopoldo si

rese autonomo nei primi anni cinquanta, e ben presto, grazie a una costante presenza in festival internazionali, si fece conoscere in Europa, dove una parte della critica lo esaltò come acuto osservatore della società argentina e di una classe, quella borghese, vista come un chiuso inferno di egoismi, di contraddizioni, di anacronismi. *El secuestrador* (1958), *Fin de fiesta* (1960), *La mano en la trampa* (1961: premio della critica a Cannes), *Piel de verano* (1962), *Setenta veces siete* (1962) furono le opere piú significative e tematicamente piú coerenti, pur se inficiate talvolta da una certa corrività dello stile. Determinante fu giudicato da molti l'apporto di sua moglie Beatriz Guido, scrittrice e autrice di tutte le sue sceneggiature. Logorato da una carriera forse troppo intensa, negli ultimi anni Torre Nilsson andò annacquando gli acidi umori antiborghesi di cui erano intrise le sue opere maggiori, e l'interesse verso il suo cinema andò calando. A lui andò invece sempre piú interessandosi la censura di un paese ormai sotto il controllo di una rigida dittatura militare: poste all'indice le sue opere, impedito di lavorare, Torre Nilsson emigrò nel 1976 in Spagna assieme alla moglie né, dopo *Pietra libre* (1976) poté piú realizzare alcun progetto. Ignoravamo che fosse recentemente rientrato in patria; e solo per trovarvi, penosamente, una morte prematura.

GINO CASERTA

Morto a Roma il 9 settembre, a 77 anni di età. Giornalista cinematografico per circa quarant'anni, si era specializzato nel campo dell'informazione, delle analisi economiche e della pubblicità. Fondatore e direttore di varie pubblicazioni, tra cui il duraturo mensile « Cinematografia Ita », era stato per piú di trent'anni segretario amministrativo del Sindacato giornalisti cinematografici italiani.

JACK L. WARNER

Morto il 9 settembre a Los Angeles all'età di 86 anni. Dopo Adolf Zukor, scomparso l'anno scorso e che sembrava eterno, era rimasto l'ultimo dei grandi "tycoon" hollywoodiani. Era il piú giovane di quattro fratelli che nel 1913, dopo una lunga esperienza di "nickelodeon", avevano dato vita alla Warner Bros, una casa destinata a restare per oltre un decennio nel sottobosco della produzione americana, fino a quando, fiutando i nuovi tempi, non si decise a sfruttare un brevetto Western Electric per la sincronizzazione di dischi con il nastro di pellicola. Convinti di dare al piú qualche anno di respiro alla loro precaria situazione finanziaria, i Warner davano invece inizio a una nuova era del cinema, che si fa datare al 1927, quando con l'incisione diretta del suono su pellicola l'antico sogno del cinema, acquistare la parola, diventò realtà. *The Jazz Singer* (6 ottobre 1927) segnò l'inizio dell'ascesa per la Warner, che negli anni trenta e quaranta, assisa stabilmente tra le Big Five californiane, andò caratterizzando la sua produzione dando soprattutto al genere « gangster » — ma anche al "musical" e al "melodrama" — le stimmate di uno stile inconfondibile.

Jack Warner fu gran parte di questa grandiosa fioritura produttiva, di cui nel 1965, già quasi a riposo, si fece attendibile cronista nel libro autobiografico « My first hundred years in Hollywood ». Dal 1935, ritiratisi i fratelli maggiori, egli restò solo a onorare il nome della società, reggendola, pur in una fase di declino peraltro comune anche alle altre « grandi », con polso fermo e metodi da antico magnate. Associatosi nel 1966 alla Seven Arts, passò la mano tre anni dopo, quando l'intero complesso azionario fu venduto alla Kinney National Service.

O(TTO) E(DUARD) HASSE

Morto il 12 settembre a a 75 anni. Sulle scene, ed anche sugli schermi, della Germania fin dagli anni trenta, fu una sco-

perta del dopoguerra. In *Decision Before Dawn* di A. Litvak (1952), e in *I Confess* di A. Hitchcock (1953), realizzati in USA, si fece apprezzare come fine caratterista; e in *Canaris* di A. Weidenmann (1954) offrí un'interpretazione misurata ed intensa. Divenuto un "divo" a cinquant'anni suonati, fu spesso richiesto da registi francesi, dal Becker di *Les aventures d'Arsène Lupin* (1957) al Vadim di *Sait-on jamais* (1957), dal Clouzot di *Les espions* (1958) al Renoir di *Le caporal épinglé* (1962), segnalandosi sempre per dignitosa e autorevole presenza e sottile capacità di definizione dei personaggi.

ANNE SHOEMAKER

Morta a New York il 18 settembre, all'età di 87 anni. Buona attrice di teatro fin dagli anni venti si dedicò anche al cinema a partire dal 1933, in parti di fianco cui seppe dare spesso eccellente rilievo. Borzage, Stevens, i due Vidor e i due Lang ebbero modo di utilizzarla con profitto. Era vedova di Henry Stephenson, uno dei "padri nobili" della Hollywood degli anni trenta.

RUTH ETTING

Morta il 24 settembre, all'età di 81 anni. Cantante e attrice di "musical", sul finire degli anni venti fu una delle principali "vedette" di Ziegfeld. Poche ma significative le sue apparizioni sullo schermo (*Roman Scandals* di F. Tuttle, 1933, accanto a Eddie Cantor). Poi, dal 1935, tornò al teatro. Nel 1955 Charles Vidor le dedicò una biografia romanzata, *Love Me or Leave Me*, in cui il suo personaggio venne interpretato da Doris Day.

KARL HARTL

Morto a Vienna in settembre, quasi ottantenne. Venuto dalla gavetta (soggettista, aiuto operatore, titolista, montatore sia nella natia Vienna che a Berlino), fu regista di qualche fama in Germania a partire dagl'inizi del sonoro: grosse produzioni o co-produzioni internazionali (*F.P.1 antwortet nicht*, 1933, *Gold*, 1934, *Zigeunerbaron*, 1935, *Die Leuchter des Kaisers*, 1936, *Der Mann der Sherlock Holmes war*, 1937) spesso interpretate da attori di fama come Hans Albers, Brigitte Helm, Willy Forst, Heinz Rühmann. Tra le sue cose piú pregevoli un romantico *So endete eine Liebe* (1934) con Paula Wessely, e due *Mozart*, il primo del 1942 e l'altro, migliore, tredici anni dopo. Nel dopoguerra tornò a lavorare in Austria, ma da venti anni era a riposo. Venne annoverato tra i "ragionieri" del cinema: ma oltre a far di conto sapeva imbastire efficaci e talvolta avvincenti macchine spettacolari.

KATHRYN McGUIRE

Morta il 10 ottobre a 81 anni. Lanciata da Mack Sennett, divenne negli anni venti partner abituale in cortometraggi di Ben Turpin e di altri comici; ma fu anche accanto a Buster Keaton in *The Navigator* (1924) e in *Sherlock Jr.* (1924) e a Tom Mix in alcuni western. Con l'avvento del sonoro tornò al teatro; da molti anni non si avevano notizie della sua attività.

DAN DAILEY

Morto il 16 ottobre a New York, a sessantun anni. Da sempre nel mondo dello spettacolo, fu "chorus boy" e poi attore in importanti riviste a Broadway. Ingaggiato alla M.G.M., fu dapprima impiegato in parti di "duro" cui sembravano designarlo il fisico aitante e una fisionomia tagliata con l'accetta. Ma questa specie di grezzo boscaiolo sapeva piegarsi alle sinuosità della danza acrobatica, sapeva cantare gradevolmente, sapeva persino recitare con scioltezza. E allora venne impiegato intensivamente in "musical" memorabili, da *Ziegfeld Girl* (Robert Z. Leonard, 1941) a *There's no Business Like Show-Business* (Walter Lang, 1954) a *It's Always Fair Weather* (Gene Kelly e Stanley Donen, 1955). Tra i registi che lo ebbero in simpatia vanno citati Lloyd Bacon, Michael Curtiz, Robert B. Sinclair, Douglas Sirk e, last not least,

John Ford, che lo scelse come protagonista di tre suoi film, tra i quali il piú ricordevole è *When Willie Comes Marching Home* (1950).

GIG YOUNG

Morto a Manhattan (New York) il 19 ottobre, a 61 anni di età, suicida. Già attore di teatro, esordí nel cinema all'inizio degli anni quaranta, sostenendo una fitta serie di ruoli da protagonista o da comprimario, per lo piú in commedie di modesto livello, stanche prosecuzioni di un genere glorioso come quello della "sophisticated". Un fisico da gigolo, sorridente e privo di problemi, sembrò condannarlo a personaggi melensi in film di pronto consumo. L'avevamo quasi dimenticato, quando una forte caratterizzazione — il "meneur du jeu" di *They Shoot Horses, Don't They?* (Sidney Pollack, 1970) — ce lo ripropose sorprendentemente all'attenzione. Sull'onda del successo di questo film, e dell'Oscar assegnatoli come miglior attore non protagonista, Young rinfrescò una carriera che non era stata pari alle sue possibilità, e ritrovò la considerazione del pubblico e della critica. Sposatosi, per la quinta volta, il 27 settembre, tre settimane dopo ha ucciso la moglie — la trentunenne Kim Schmidt, attrice di scarsa fama — e poi si è tolto la vita, chiudendo in tragedia una esistenza che nell'immagine ufficiale si era svolta prevalentemente all'insegna della futilità.

SALKA VIERTEL

Morta a Hollywood il 20 ottobre, a 89 anni. Già attrice teatrale nella natia Varsavia, e poi in Germania — dove mutuò dal marito il nome Viertel, sostituendolo all'originario Stenermann — apparve nell'edizione tedesca di *Anna Christie* (1930) di J. Feyder, accanto a Greta Garbo. E alla Divina legò poi il suo nome, collaborando alla sceneggiatura di cinque suoi film, da *Queen Christina* (1933) di R. Mamoulian fino a *Two-Faced Woman* (1941) di G. Cukor. Dopo il congedo di Greta dagli schermi, la Viertel sparí nel nulla.

GEOFFREY UNSWORTH

Morto a Londra il 28 ottobre all'età di 63 anni. Tra i piú validi direttori di fotografia britannici, a partire dal 1946 firmò una cinquantina di film, tra i quali *Scott of the Antarctic* (1948), *The Blue Lagoon* (1948), *Where No Vultures Fly* (1951), *The Million Pound Note* (1954), *A Night to Remember* (1958), *Beckett* (1964) meritano segnalazione. Catturato da Hollywood, lí si espresse al massimo delle possibilità tecniche e spettacolari: *2001, A Space Odissey* (1968), *Zardoz* (1974) e soprattutto *Cabaret* ('71), che gli fruttò un Oscar quanto mai meritato.

NICOLAS HAYER

Morto a Vence il 31 ottobre a 80 anni di età. Dapprima operatore di attualità per la M.G.M., passò al film a soggetto verso la metà degli anni trenta. Fino al 1963 curò la direzione di fotografia di una settantina di film, in molti dei quali andò definendò uno stile personalissimo, fondato su grandi contrasti di tipo post-espressionistico, cui si addisse particolarmente il bianco e nero. Opere come *Macao* (1939) di J. Delannoy, *Le dernier atout* (1942) di J. Becker, *Le corbeau* (1943) di H. G. Clouzot, *Patrie* (1946) di L. Daquin, *Panique* (1946) di J. Duvivier, *Orphée* (1950) di J. Cocteau, oltre a *La Chartreuse de Parme* (1949) di Christian-Jaque, che gli valse un premio a Locarno, debbono molto della loro efficacia e validità drammatica all'apporto della fotografia chiaroscurata e drammatica di Hayer.

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 1° settembre al 31 ottobre 1978

a cura di **Franco Mariotti**

A chi tocca, tocca...!/The Uranium Conspiracy/Die Uranium-Verschörung — **r.**: Frank G. Carroll [Gianfranco Baldanello], Menahem Golan - **s.**: basato su un racconto di Ben Porath - **ad.**: G. Baldanello - **sc.**: David Paulsen, Daniele Sangiorgi, Achille Grioni, August Rieger - **f.** (Vistavision, Colore): Adam Greenberg, Antonio Modica - **mo.**: Dov Henig, Enzo Monachesi - **m.**: Lallo Gori - **int.**: Fabio Testi (Enzo), Janet Agren (Helga), Assaf Dayan (Dan), Siegfried Rauch (il barone), Oded Kotler, Gianni Rizzo, Rolf Eden, Herbert Fux, Jay Koller, Remo De Angelis, Lorenzo Fineschi, Sergio Smacchi, G. Bernini, Romano Puppo - **p.**: A. Grioni, Francesco Corti per Dunamis Cinematografica/M. Golan per Golan Produ. - Globus/Regina - **o.**: Italia-Israele-Germania Occ., 1978 - **di.**: Regionale - **dr.**: 117'.

Agenzia matrimoniale A — v. **Robert et Robert**

Albero degli zoccoli, L' — **r.**: Ermanno Olmi - **o.**: **Italia**, 1978 - **di.**: Italnoleggio Cinematografico.

V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 146 e altri dati a p. 161.

Alice in Wonderland (Alice nel paese delle pornomeraviglie) — **r.**: Bud Townsend - **s.**: basato sul romanzo « Alice nel paese delle meraviglie » di Lewis Carroll - **sc.**: Anthony Fredricks - **f.** (Cinescope, Colore): Joseph Bardo - **scg.**: Ed Duquette - **cor.**: Halelokie Steinberg, Marion Thompson, scuola di danza e Accademia Riding - **cor. sequenze subacquee:** Noah - **cor. numeri hawaiiani:** Jacques Coote - **mo.**: Shaun Walsh - **m.**: Jack Stern, Peter Matz, Bucky Searles - **dm.**: J. Stern, P. Matz - **ca.**: B. Searles - **int.**: Kristine de Bell (Alice), Ron Nelson (William), Bradford Armdexter (Humpty-Dumpty), Alan Novak (il cappellaio pazzo), J.P. Paradine (Scrugg/Dottore), Jerry Spelman (Rabbit), Sue Tsengoles (Fringuellina), Tony Tsengoles (Fringuellino), Nancy Dore (l'infermiera), Bruce Finklesteen (il cavaliere nero), Terry Hall (l'altra infermiera), Juliet Graham (la regina), Astrid Hayase (la torta), John Lawrence (il re), Angel Barrett, Ed Marshall, Melvina Peoples, Marcia Raven (i giurati), Chris Steen (Oogaloo), Jason Williams (il cavaliere bianco), Gila Havana - **dp.**: J. Williams - **p.**: William Osco per Cruiser Productions - **pe.**: Roy Cruiser - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: Fida Cinematografica - **dr.**: 85'.

Alice nel paese delle pornomeraviglie — v. **Alice in Wonderland**

Alta tensione — v. **High Anxiety**

Amanti del mostro, Le - **r., s., sc.**: Sergio Garrone - **f.**: (Panoramica, Eastmancolor): Emore Galeassi - **mo.**: Cesare Bianchini - **m.**: Elio Maestosi, Stefano Liberati - **int.**: Klaus Kinski, Katia Christine, Marzia Damon, Stella Calderoni, Romano De Gironcoli, Alessandro Perrella, Carla Mancini, Luigi Bevilacqua - **p.**: Cine Equipe - **o.**: Italia, 1974 - **di.**: Regionale - **dr.**: 90'.

Andremo tutti in paradiso — v. **Nous irons tous au Paradis**

A proposito di omicidi... — v. **Cheap Detective, The**

Arma, L' — **r., s., sc.**: Pasquale Squitieri - **f.** (Vistavision, Colore): Giulio Albonico - **scg.**: Luciana Vedovelli, Renato Ventura - **mo.**: P. Squitieri - **m.**: Tullio De Piscopo - **int.**: Stefano Satta Flores (Luigi Campagna), Claudia Cardinale (Marta Campagna), Benedetta Fantioli (Rossana Campagna), Clara Colosimo (la cantante), Dario Ghirardi, Pino Morabito, Salvatore Billa, Viviana Polic, Mario Granato, Paolo Bonetti - **p.**: Maratea - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: CIDIF - **dr.**: 94'.

Battaglie nella Galassia — v. **Battlestar Galactica**

Battlestar Galactica (Battaglie nella Galassia) — **r.**: Richard A. Colla - **r. 2ª unità**: Gene Montanino - **asr.**: Phil Cook, Nick Mark - **s., sc.**: Glen A. Larson - **f.** (Technicolor): Ben Colman - **f. 2ª unità**: Mario Di Leo - **efs**: Richard Edlund, Dennis Muren - **f. ottica:** David Berry, William Brier, James N. Catania, Frederick Langenbach, Errol D. McCue, Bruce Nicholson, Masaaki Norihiro, Eldon Rickman, James Rickman - **an.**: Angela Diamos, Sherry Epperson, Peter Kuran, Maxwell Morgan, Harry Moreau - **scg.**: John E. Chilberg II - **arr.**: Mickey S. Michaels, Lowell Chambers - **creatori modelli**: Grant McCune, Deborah Armstrong, David Beasley, Jon Erland, Steve Gawley, Richard Gilligan, Lane Liska, Lorne Peterson, Tom Rudduck, David Scott, David Sosalla, Kenneth Swenson, Dennis Kelly, Cory McCrum - **c.**: Jean-Pierre Dorleac, Bill Young - **m.**: Robert L. Kimble, Leon Drtiz-Gil., Larry Strong - **m.**: Stu Phillips, eseguita dall'Orchestra Filarmonica di Los Angeles - **ca.**: « It's Love, Love, Love » di John Tartaglia, Glen A. Larson, Sue Collins - **effetti sonori:** Peter Berkos - **effetti elettronici:** John Peiser jr., Alvah J. Miller - **apparecchiatura meccanica:** Richard Alexander, William Shourt, Don Trumbull - **int.**: Lorne Greene (comandante Adamus), Richard L. Hatch (capitano Apollo), Dirk Benedict (tenente Starbuck), Maren Jensen (Athena), Herb Jefferson jr. (tenente Boomer), Terry Carter (colonnello Tigh), Jane Seymour (Serina), Noah Hathaway (Boxey), Lew Ayres (presidente Adar), John Colicos (conte Baltar), Rene Assa (Gemon), Tony Swartz (tenente Jolly), Rich Springfield (tenente Zac), Laurette Spang (Cassiopea), David Byrd (I uomo), Richard Bronda (II uomo), Lois Adam (I donna), June Whitley Taylor (II donna), David Tress (Sandell), Louise Lorimer (la vecchia donna), John Fink (Dr. Paye), Ray Milland (Uri), Bruce Wright (l'inserviente addetto al ponte), David Matthau (l'operaio), Paul Coufos (il pilota), Wilfred Hyde-White (Anton, membro del Concilio), John Dullaghan (Dr. Wilker), Ed Begley jr., Jim Peck, Don Maxwell, Myrna Matthews, Stephanie Spruill, Lee McLaughlin, Norman Stuart, Sarah Rush, Stoney Bower, Ben Frommer, Michael J. London, David Greenan, Pattie Brooks, Sandy Gimpel, Dianne L. Burgdorf, Dick Durock, Ted White, Randi Oakes, Carol Baxter, Chip Johnson, Geoffrey G. Binney, John Zenda - **pe.**: Glen A. Larson - **p.**: John Dykstra per Universal - **pa.**: Winrich Kolbe - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: C.I.C. - **dr.**: 115'.

Bentornato, Dio! — **Oh, God!**

Cage aux folles, La/Il vizietto — **r.**: Edouard Molinaro - **asr.**: Albino Cocco - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Jean Poiret - **ad., sc.**: Francis Véber, E. Molinaro, Marcello Danon, J. Poiret - **f.** (Eastmancolor): Armando Nannuzzi -

scg.: Mario Garbuglia - **c.:** Ambra Danon, Piero Tosi, Carlo Palazzi - **mo.:** Robert Isnardon - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Michel Serrault (Albin, conosciuto come « Zaza »), Ugo Tognazzi (Renato Baldi), Claire Maurier (Simone Deblon), Remi Laurent (Laurent Baldi), Benny Luke (Javob), Carmen Scarpitta (signora Charrier), Luisa Maneri (Andrea Charrier), Venantino Venantini, Carlo Reali, Guido Cerniglia, Angelo Pellegrino, Nicola D'Eramo, Vinicio Diamanti, Liana del Balzo, Piero Mazzinghi, Walter Lucchini, Bruno Sgueglia, Margherita Horowitz, Antonio Maimone, Antonio Maronese, Edmondo Tieghi, Peter Boom, Cesare Nizzica, Giancarlo Pellegrini, Mariano Brancaccio, Renato De Montis, Vittorio Podini, Giuseppe Di Bella, Paulo Di Bella, Alberto Ambrosio, Rolando Quaranta - **p.:** Marcello Danon per Productions Artistes Associés, Parigi/Da.Ma. Produzione, Roma - **pa.:** Lucio Trentini - **o.:** Francia-Italia, 1978 - **di.:** United Artists - **dr.:** 100'.

Calda bestia di Spilberg, La — v. **Nathalie rescapée de l'enfer**

Campagnola bella — **r.**, Luca Degli Azzeri [Mario Siciliano] - **s.:** L. Degli Azzeri - **sc.:** M. Siciliano, Piero Regnoli - **f.** (Vistavision, Colore): Gino Santini - **mo.:** Otello Colangeli - **m.:** Carlo Savina - **int.:** Franca Gonella, Gianni Dei, Femi Benussi, Filippo Torriero, Ezio Marano, Carla Calò, Riccardo Garrone, Magda Konopka, Aldo Alori, Paola Corazzi, Enzo Andronico, Giovanni Sabbatini, Elga Pellegri, Bruno Tocci, Alessandra Palladino, Antonello Baranta, Angeletta Gabriella Rossi, Bruno Brugnola - **p.:** Matheus Film - **o.:** Italia, 1976 - **di.:** Cia-Star - **dr.:** 95'.

Candido erotico — **r.:** Claudio De Molinis - **asr.:** Mario Sigmund - **s.:** Franca Rodolfi, Luigi Bernardi - **sc.:** Romano Bernardi - **f.** (Technicolor): Emilio Loffredo - **scg.:** Marco Canevari - **c.:** Massimo Lentini [Maria Baxa], André Laug - **mo.:** Giancarlo Venarucci - **m.:** Nico Fidenco - **dm.:** G. Dell'Orso - **ca.:** « Devious Man » di N. Fidenco e Reid Collin, cantata da Mircha Carven - **int.:** Lilli Carati (Charlotte), Mircha Carven (arlo), Maria Baxa (Véronique), Marco Guglielmi (Paul), Ajita Wilson, Fernando Cerulli, Carlos Albert Valles, Lionello Pio Di Savoia, Filippo Perego - **dp.:** Placido Di Salvo - **pe.:** Dante Fava, Francesco Antonelli Incalzi - **p.:** Dino Di Salvo per Polo Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Cad-Cinedaf - **dr.:** 95'.

Capricorn One (Capricorn One) — **r.:** Peter Hyams - **asr.:** Irby Smith, Jack Sanders - **s., sc.:** P. Hyams - **f.** (Panavision, Colore): Bill Butler - **f. aerea:** David Butler - **scg.:** Albert Brenner, David M. Haber, Julian Sacks - **arr.:** Rick Simpson - **c.:** Patricia Norris - **mo.:** James Mitchell - **m.:** Jerry Goldsmith - **coordinatore acrobazie:** Bill Hickman - **coordinatori acrobazie aeree:** Frank G. Tallman, David Jones - **piloti:** Clay Lacy, Karl Wickman, George Nolan - **int.:** Elliot Gould (Robert Caulfield), James Brolin (colonnello dell'Aeronautica Charles Brubaker), Brenda Vaccaro (signora Vaccaro), Sam Waterston (tenente dell'Aeronautica Peter Willis), O.J. Simpson (capitano di fregata John Walker), Hal Holbrook (Dr. James Kelloway), Karen Black (Judy Drinkwater), Telly Savalas (Albain), David Huddleston (Hollis Peaker), David Doyle (Walter Laughlin), Lee Bryant (Sharon Willis), Denise Nicolas (Betty Walker), Robert Walden (Elliot Whitter), Jim Sikking (il sorvegliante), James Karen (vice presidente Price), Virginia Kaiser (signora Price), Nancy Malone (signora Peaker), Hank Stohl (generale Enders), Norman Bartold (il presidente), Darrell Zwerling (Dr. Bergen), Milton Selzer (Dr. Burroughs), Lou Frizzell (Horace Gruning), Chris Hyams (Charles Brubaker jr.), Seanna Marre (Sandy Brubaker), Paul Picerni (Jerry), Barbara Bosson (Alva Leacock), Paul Haney (Paul Cunningham), Jon Cedar (agente FBI), Steve Tannet, Trent Dolan (uomini nell'hangar), Ken White (il tecnico), John Hiscock, Bridget Byrne, Colin Dangaard, James Bacon (i giornalisti), Alan Fudge, Todd Hoffman, Marty Anka - **dp.:** Mike Rachmil, Ronald B. Unerwood - **p.:** Paul N. Lazarus III per Capricorn One Associates-General Film - **pa.:** M. Rachmil - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** Titanus - **dr.:** 121'.

Cheap Detective, The (A proposito di omicidi...) — **r.**: Robert Moore - **asr.**: John C. Chulay, Steve H. Perry - **s.**, **sc.**: Neil Simon - **f.** (Metrocolor): John A. Alonzo - **scg.**: Robert Luthardt, Phillip Bennett - **arr.**: Charles Pierce - **c.**: Theoni V. Aldredge - **mo.**: Sidney Levin, Michael A. Stevenson - **m.**: Patrick Williams - **orch.**: Herbert Spencer, Billy May - **int.**: Peter Falk (Lou Peckinpaugh), Ann-Margret (Jezebel Dezire), Eileen Brennan (Betty DeBoop), Sid Caesar (Ezra Dezire), Stockard Channing (Bess Duffy), James Coco (Marcel), Dom DeLuise (Pepe Damascus), Louise Fletcher (Marlene DuChard), John Houseman (Jasper Blubber), Madeline Kahn (signora Montenegro), Fernando Lamas (Paul DuChard), Marsha Mason (Georgia Merkle), Phil Silvers (Hoppy), Abe Vigoda (sergente Rizzuto), Paul Williams (il ragazzo), Nicol Williamson (il colonnello Schlissel), Emory Bass (il maggiordomo), Carmine Caridi (il sergente Crossedi), Scatman Crothers (lo zingaro), David Odgen Stiers (il capitano), Vic Tayback (tenente Di Maggio), Carole Wells (la ragazza col cappello a scacchi), John Calvin (Quicker), Barry Michlin (il capo banda musicale), Jonathan Banks (Cabbie), Lew Gallo (il poliziotto), Joe Ross (Michel), Lee MacLaughlin (il grassone), Wally Berns (Floyd Merkle), Bella Bruck (donna di fatica), Joe Ross (Michel), Louis H. Kelly (I croupier), Charles A. Bastin (II croupier), Armando Gonzales (il barista), Lee Menning, Laurie Hagen, Nancy Warren (le signore eleganti), Nancy Marlowe Coyne, Lynn Griffis (le signore della notte), Gary Alexander, Michele Bernath (i ballerini), George F. Simmons (il reporter), Joree Sirianni (la ragazza delle sigarette), Cornell Chulay (la cantante tedesca), Zale Kessler, Jerry Ziman, Henry Sutton, Maurice Marks, Dean Perry, George Rondo, Ronald L. Schwary, Gary L. Dyer, Steven Fisher, Paola Friel, Sheila Sisco, Lauren Simon, Cind Land, Tina Ritt, David Mathau - **dp.**: Ronald L. Schwary - **p.**: Ray Stark per Rastar Films - **pa.**: Margaret Booth - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Ceiad-Columbia-**dr.**: 98'.

Coming Home (Tornando a casa) — **r.**: Al Ashby - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 128'.

Comtesse noire, La/Sicarius-Midnagh Party-The Last Trill (Sicarius-Febbre di sesso) — **r.**: Peter Kerr [Jesus Franco Manera] - **s.**: Henry Brasle de Boisselier - **sc.**: David Khune, A.I. Mariaux - **f.** (Cinescope-Colore): Gérard Brissaud - **mo.**: Jiosiane Gilbert - **int.**: Lina Romay (Greta), Jack Taylor (Michel), Paul Muller Gordon), Alice Arno (Barbara), Norma Castel, Pierre Taylor, Monique Van Linden, Roger Germanes, Antoine Fontaine, Richard Kennedy, A. Dalbes - **p.**: Eurocine/Film de March - **o.**: Francia-Belgio, 1977 - **di.**: General - **dr.**: 81'.

Convoy (Convoy, trincea d'asfalto) — **r.**: Sam Peckinpah - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Titanus.

V. recensione di Arcangelo Mazzoleni in questo fascicolo a p. 102 e altri dati (San Sebastiano '78) a p. 85.

Cosí come sei — **r.**: Alberto Lattuada - **s.** Paolo Cavara, Enrico Oldoini - **sc.**: E. Oldoini, A. Lattuada - **f.** (Vistavision, Technicolor): José Luis Alcaine - **scg.**: Luigi Scaccianoce, Cruz Baleztena - **c.**: Bona Nasalli Rocca - **mo.**: Sergio Montanari - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Marcello Mastroianni (Giulio Marengo), Natassja Kinski (Francesca), Francisco Rabal (Lorenzo), Anja Pieroni (Cecilia), Monica Randall (Luisa Marengo), Giuliana Calandra (Teresa), Barbara De Rossi (Ilaria Marengo), José Maria Caffarel, Maria Pia Attanasio, Raimondo Penne, Claudio Aliotti, Massimo Bonetti, Mario Cecchi, Aldriana Falco, Rodolfo Bigotti, A. Lattuada - **p.**: Giovanni Bertolucci per San Francisco Film, Roma/Producciones Cinematográficas Ales, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1978 - **di.**: Ceiad Columbia - **dr.**: 109'.

Cry Uncle (Il pornocchio dell'ispettore Jack Master) - **r.**: John G. Avildsen - **asr.**: Dick Carbollo - **s.**: basato sul romanzo « Lie a Little, Die a Little » di Michael Brett - **sc.**: David Odell - **f.** (Eastmancolor): J. G. Avildsen - **scg**: Henry Shrady - **mo.**: J.G. Avildsen - **m.**: Harper MacKay - **ca.**: « Cry Uncle » di H. MacKay, cantata da Sandy Stewart - **so.**: Alan Goldbloom - **int.**: Allen Garfield (Jake Masters), Madeleine Le Roux (Cora Merrill), David Kirk (Jason Dominick),

Devin Goldenberg (Keith), Deborah Morgan (Olga), Nancy Salmon (Connie), Maureen Byrnes (Lena), Sean Walsh (Sprigg), Bruce Pecheur (Larry Caulk), Pamela Gruen (René), Melvin Stewart (tenente Fowler), Marcia Jean Kurtz (una ragazza), Paul Sorvino (I poliziotto), Ray Baron (II poliziotto), Jackson Beck (il narratore), Ian Saint, Aaron Banks - **dp.:** Lloyd Kaufman - **p.:** David Jay Disick per Cry Uncle Productions - **pa.:** Frank Vitale - **o.:** U.S.A., 1971 - **di.:** Impegno Reak - **dr.:** 85'.

Cuginetta... amore mio! — **r.:** Bruno Mattei - **s.:** Luigi Montefiori - **sc.:** B. Mattei, Giacinto Bonacquisti - **f.** (Vistavision, Colore): Oberdan Troiani - **mo.:** Vincenzo Vanni - **m.:** Alessandro Alessandroni - **int.:** Zizi Zanger, Gino Pagnani, Ria De Simone, Paola Maiolini - **p.:** Record - **o.:** Italia, 1976 - **di.:** Star - **dr.:** 100'.

Damien Omen II (La maledizione di Damien) — **r.:** Don Taylor - **asr.:** Al Nicholson, Jerry Ballew, Richard Luke Rothschild, Bob Dahlin - **s.:** Harvey Bernhard, basato su personaggi creati da David Seltzer - **sc.:** Stanley Mann, Michael Hodges - **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Bill Butler - **f. Israele:** Gil Taylor - **f. modellini:** Sanley Cortez - **f. subacquea:** Al Giddings - **scg.:** Philip M. Jefferies , Fred Harpman - **arr.:** Robert de Vestel, William Fosser - **c.:** Ray Summers - **t.:** Robert Dawn, Lilian Toth - **modellini:** Chuck Taylor - **es.:** Ira Anderson jr. - **mo. so.:** Edward Rossi, Richard A. Sperber, William Hartman - **consigliere:** Dr. W.S. McBirnie - **int.:** William Holden (Richard Thorn), Lee Grant (Ann Thorn), Jonathan Scott-Taylor (Damien Thorn), Robert Foxworth (Paul Buher), Nicholas Pryor (Charles Warren), Lew Ayres (Bill Atherton), Sylvia Sidney (la zia Marion), Lance Henriksen (il sergente Neff), Elizabeth Shepherd (Joan Hart), Lucas Donat (Mark Thorn), Alan Arbus (Pasarian), Fritz Ford (Murray), Meshach Taylor (Dr. Kane), John J. Newcombe (Teddy), John Charles Burns (il maggiordomo), Paul Cook (il colonnello), Diane Daniels (Jane), Robert E. Ingham (il maestro), William B Fosser (il ministro), Corney Morgan (l'addetto alla serra), Russell P. Delia (il conducente del carro), Judith Dowd (la cameriera), Thomas O. Erhart jr. (I sergente), Anthony Hawkins (l'assistente di Pasarian), Robert J. Jones jr. (la guida turistica), Rusdi Lane (Jim Gardner), Charles Mountain (il prete alla tumulazione), Cornelia Sanders (una giovane), Felix Shuman (Dr. Fiedler), James Spinks (I tecnico), Owen Sullivan (Byron), William J. Whelehan (la guardia di sicurezza), Leo McKern (Bugenhagen), Ian Hendry (il socio di Begenhagen) - **dp.:** Joseph « Pepi » Lenzi - **p.:** Harvey Bernhard per 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** 20th Century Fox - dr.: 107'.

Dawn of the Dead (Zombi) — **r.:** George A. Romero - **asr.:** Christine Forrest - **s., sc.:** G.A. Romero - **f.** (Technicolor): Michael Gornick - **asf.:** Tom Dubensky - **i.:** Carl Rugenstein - **effetti ottici:** Exceptional Opticals - **consulente ottico:** Arthur J. Canestro - **arr.:** Josie Caruso, Barbara Lifsher - **c.:** J. Caruso - **t.:** Tom Savini - **mo.:** George A. Romero - **m.:** The Goblins, Dario Argento - **effetti esplosivi:** Gary Zeller, Don Berry - **acrobazie:** Tom Savini, Taso Stavrakis - **autisti autocarri:** Leonard DeStefans, John Konter, Carl Scott - **pilota elicottero:** Barth Bartholomae - **int.:** David Emge (Stephen), Ken Foree (Peter), Scott H. Reininger (Roger), Gaylen Ross (Francine), David Crawford (Dr. Foster), David Early (signor Berman), Richard France (lo scienziato), Howard Smith (telecronista), Daniel Dietrich (Givens), Fred Baker (il comandante), Jim Baffico (Wooley), Rod Stouffer (il giovane ufficiale), Jese Del Gre (l'anziano prete), Sharon Ceccatti, Pam Chatfield, Bill Christopher, Clayton Hill, Jay Stover (le guide degli Zombies), Clayton McKinnon, John Rice, Ted Bank, Randy Kovitz, Patrick McCloskey, Joe Pilato, Pasquale Buba, Tom Savini, Tony Buba, Marty Schiff, «Butchie », Joe Shelby, Dave Hawkins, Taso Stavrakis, Tom Kapusta, Nick Tallo, Rudy Ricci, Larry Vaira, George Romero - **dp.:** Zilla Clinton, Jay Stover - **p.:** Richard P. Rubistein per Laurel Group Productions-Dawn Assiociates - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Titanus - **dr.:** 120'.

Disavventure di un commissario di polizia — v. **Tendre poulet**

Elliott, il drago invisibile — v. **Pete's Dragon**

Emanuelle e Lolita — v. **Thiwa**

Eros Center Hamburg (Indagine di un giornalista sulla mafia del sesso) — **r.**: Reynolds Marvin - **s., sc.**: Edward Keynes - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Ken Moore - **mo.**: John Lawson - **m.**: Dimitri Jones - **int.**: Rogers Bryan, Carmela Reni, Herbert Hamilton, Rinaldo Talamonti, Eva Karinka - **p.**: Brummer Film - **o.**: Germania Occ., 1971 - **di.**: Regionale - **dr.**: 90'.

Eutanasia di un amore — **r.**: Enrico Maria Salerno - **s.** basato sul romanzo omonimo di Giorgio Saviane - **sc.**: Arduino Maiuri, Massimo De Rita - **f.** (Technospes): Marcello Gatti - **scg.**: Dante Ferretti - **mc.**: Waine Finkelman - **mo.**: Mario Morra - **m.**: Daniele Patucchi - **int.**: Tony Musante (Paolo Naviase), Ornella Muti (Sena), Monica Guerritore (Silvia), Laura Trotter (Patrizia), Mario Scaccia (il medico), Umberto Benedetto (Pio), Gerardo Amato (Domenico), Enrico Bergier, Eduardo Salerno, Luciano Fineschi, Karine Verlier - **p.**: Mario Cecchi Gori per Capital Film-Koral International - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Cineriz - **dr.**: 110'.

Excitation Star — v. **Touchez pas Zizi**

Febbre di sesso — v. **Comtesse noire, La**

Fingers (Rapsodia per un killer) — **r.**: James Toback - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: Ceiad Columbia - **dr.**: 92'.

V. altri dati (Locarno '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 209.

Frustration (Turbamento carnale) — **r.** José Bénazéraf - **s., sc.**: J. Bénazéraf, Michel Lemoine - **f.** (Eastmancolor): Georges Strouvé - **m.**: Camille Sauvage - **ca.**: « Milord » di Marguerite Monnot, cantata da Edith Piaf - **int.**: M. Lemoine (Michel), Janine Reynaud (Adélaide), Elisabeth Tessier (Agnès) - **p.**: J. Bénazéraf per Productions de Chêne - **o.**: Francia, 1971 - **di.**: Regionale - **dr.**: 85'.
Fuga di mezzanotte — v. **Midnight Express**

Fury, The (Fury) — **r.** Brian De Palma - **asr.**: Donald E. Heitzer, Kim C. Friese - **s.**: basato sul romanzo omonimo di John Farris - **sc.**: J. Farris - **f.** (Colore DeLuxe): Richard H. Kline - **scg.**: Bill Malley, Richard Lawrence - **arr.**: Audrey Blasdel-Goddard - **c.**: Theoni V. Aldredge - **mo.**: Paul Hirsch - **m.**: John Williams - **int.**: Kirk Douglas (Peter Sandza), John Cassavetes (Childress), Carrie Snodgress (Hester), Charles Durning (Dr. Jim McKeever), Amy Irving (Gillian Bellaver), Fiona Lewis (Dr. Susan Charles), Andrew Stevens (Robin Sandza), Carol Rossen (Dr. Ellen Lindstrom), Rutanya Alda (Kristen), Joyce Easton (Katharine Bellaver), William Finley (Raymond Dunwoodie), Jane Lambert (Vivian Knuckelles), Sam Laws (Blackfish), J. Patrick McNamara (Robertson), Alice Nunn (signora Callahan), Melody Thomas (LaRue), Hilary Tompson (Cheryl), Patrick Billingsley (Lander), J.P. Numstead (Greene), Barry Cullison (l'autista dell'inseguimento), Jack Callahan (DeMasi), Dennis Franz (Bob), Anthony Hawkins (il killer dell'inseguimento), Michael O'Dwyer (Marty), Felix Shuman (Dr. Ives), Albert Stevens (il principe arabo), Jon Roche (signor Van Buren), Eva Cadet (signora Van Buren), Gordon Jump (Knuckells), Eleanor (la madre di Knuckells), Harold Johnson (lo spazzino), Wayne Dahmer (Nelson), Joe Finnegan (un uomo), Katheleen Francour (Betsy), Daryl Hannah (Pam), Laura Innes (Jody), Clair Nelson (Dr. Becker), Peter O'Connell (Dr. Conn), Al Wyatt (l'autista, agente di sicurezza), Douglas J. Stevenson (il cameriere), Mickey Gilbert, Hans Manship, Marland Proctor (agenti), Marshall Holt, Roberta Feldner, Stephen Johnson, Robin Marmor (tecnici), Michael Copeland, Alfred Tinsley (teppisti), Tom Blair (I boss), Gunnar Lewis (II boss) - **pe.**: Ron Preissman - **p.**: Frank Yablans per 20th Century Fox-F. Yablans Presentations - **pa.**: Jack B. Bernstein - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: 20th Century Fox - **dr.**: 117'.

Gallant (Ku-Fung, lo sterminatore cinese) — **r., s., sc.**: Chen Chang Yu - **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Wang Li - **mo.**: Chen Chang Yu - **int.**: Wo Yue

(Chen), Lee Sheung, Yee Yuen - **p.:** Chinese Oversea Film - **o.:** Hong Kong - **di.:** Regionale - **dr.:** 95'.

Giochi d'amore proibiti — v. **Fuego de amor prohibido**

Grande Culbutte, superexcitation, La (Superexcitation) — **r., s., sc.:** Renato Lazlo - **f.** (Telecolor): Oleg Touriansky - **m.:** Janko Nilovic, Yan Tregger - **int.:** Claudine Beccarie, Françoise Beccarie, Jean Pierre Coirtaut, Marie France Morel, Marie Christine Carliez, Gérard Loreau, Alain Flick, Sarah Sterling - **p.:** Bachaumont - **o.:** Francia, 1976 - **di.:** Cine Drago - **dr.:** 80'.

Grazie a Dio è venerdì — v. **Thank God It's Friday**

Grease (Grease-Brillantina) — **r.:** Randal Kleiser - **asr.:** Jerry Grandley, Lynn Morgan, Paula Marcus - **s.:** basato sulla commedia musicale di Jim Jacobs e Warren Casey - **ad.:** Allan Carr - **sc.:** Bronté Woodard - **f.** (Panavision, Metrocolor): Bill Butler - **e. visivi elettronici:** Ron Hays - **scg.:** Phil Jefferies - **arr.:** James Berkey - **c.:** Albert Wolsky - **cor.:** Patricia Birch - **mo.:** John F. Burnett - **m.:** Bill Oakes - **consulente m.:** Louis St. Louis - **m. meccanica:** David J. Holman - **m. strumentale:** « Alone at a Drive-In Movie » di Jim Jacobs e Warren Casey; « Love Is a Many Splendoured Thing » di Sammy Fain e Paul Francis Webster - **ca.:** « Grease » di Barry Gibb, eseguita da Frankie Valli; « Summer Nights », « We Go Together » di J. Jacobs e W. Casey, eseguite da John Travolta e Olivia Newton-John; « Hopelessly Devoted to You » di John Farrar, « Look at Me, I'm Sandra Dee » di J. Jacobs e W. Casey eseguite da O. Newton-John; « You're the One That I Want » di J. Farrar, eseguita da John Travolta e O. Newton-John; « Sandy » di L. St. Louis e Scott Simon, « Greased Lightin » di J. Jacobs e W. Casey, eseguite da J. Travolta; « Beauty School Dropout » di J. Jacobs e W. Casey, eseguita da F. Avalon; « Look at Me, I'm Sandra Dee », « There Are Worse Things I Could Do » di J. Jacobs e W. Casey, eseguite da Stockard Channing; « It's Raining on Prom Night », « Freddy My Love » di J. Jacobs e W. Casey, eseguite da Cindy Bullens; « Rock n'Roll Is Here to Stay » di D. White, « Blue Moon » di Richard Rodgers e Lorenz Hart, « Those Magic Changes », « Born to Hand-Jive » di J. Jacobs e W. Casey, « Hound Dog » di Jerry Leiber e Mike Stoller, « Tears on My Pillow » di S. Bradford e A. Lewis, eseguite da Sha-Na-Na; « Moonings » di J. Jacobs e W. Casey, eseguite da L. St. Louis e Cindy Bullens; « Rock n' Roll Party Queen » di J. Jacobs e W. Casey, eseguita da L. St. Louis - **esecutori:** Ollie Brown, Carlos Vega, Cubby O'Brien, Ron Zeigler al tamburo Mike Porcaro, William David Hungate, Max Bennett, David Allen Ryan, William J. Bodine, Dean Cortez, Harold Cowart, al basso; John Farrar, Tim May (« Born to Hand-Jive »), Jay Graydon, Lee Ritenour, Dan Sawyer, Bob Rose, Dennis Budimir, Thomas Tedesso, Cliff Morris, Joey Murcia, Peter Frampton (« Grease ») alla chitarra; Louis St. Louis, Greg Mahieson, Mike Land, Lincoln Majorca, Thomas Garvin, Bhen Lanzarone, George Bitzer al pianoforte; Ray Pizzi (« We Go Together », « Greased Lightnin' »), Ernie Watts (« There Are Worse Things I Could Do », « Alone at a Drive-In Movie »), Jerome Richardson, John Kelson jr. al sassofono; Alber Aarons, Robert Bryant alla tromba; Lloyd Ulgate al trombone; Eddie « Bongo » Brown, Larry Bunker, Victor Feldman, Antoine Dearborn, agli strumenti a percussione; Dorothy Remsen, Gayle Levant all'arpa - **direttore concerto:** James Getzoff - **concerto vocale:** Curt Becher, Paulette V. Brown, Beau Charles, Carol Chase, Kerry Chater, Loren Faber, John Farrar, Venetta Fields, Gerald Garrett, Jim Gilstrap, Mitch Gordon, Jim Haas, Patty Henderson, Ron Hicklin, Diana Lee, John Lehman, Maxayn Lewis, Melissa MacKay, Myrna Matthews, Marti McCall, Gene Merlino, Gene Morford, Lisa Roberts, Sally Stevens, Zederick Turnbough, Jackie Ward, Lisa Roberts, Sally Stevens, Zederick Turnbough, Jackie Ward, M. Anne White, Jerry Whitman - **ballerini:** Barbi Alison, Helena Andreyko, Jennifer Buchanan, Carol Culver, Cindy Devore, Deborah Fishman, Antonia Franceschi, Sandra Gray, Mimi Lieber, Judy Susman, Dennis Daniels, Larry Dusich, John Robert Garrett, Daniel Levans, Sean Moran,

Greg Rosatti, Andy Roth, Lou Spadaccini, Andy Tennant, Richard Weisman - **consulente danze:** Tommy Smith - **int.:** John Travolta (Danny Zucco), Olivia Newton-John (Sandy Olsson), Stockard Channing (Betty Rizzo), Jeff Conaway (Kenickie), Barry Pearl (Doody), Michael Tucci (Sonny), Kelly Ward (Putzie), Didi Conn (Frenchie), Jamie Donnelly (Jan), Dinah Manoff (Marty), Eve Arden (McGee), Frankie Avalon (giovane Angelo), Joan Blondell (Vi), Edd Birnes (Vince Fontaine), Sid Caesar (Calhoun), Alice Ghostley (signora Murdoch), Dody Goodman (Blanche), Sha-Na-Na (Johnny), Susan Buckner (Patty Simcox), Lorenzo Lamas (Tom Chisum), Fannie Flagg (l'infermiera Wilkins), Dick Patterson (signor Rudie), Eddi Deezen (Eugene), Darrell Zwerling (signor Linch), Ellen Travolta (la cameriera), Annette Charles (Cha cha), Dennis C. Stewart (Leo) - **dp.:** Neil A. Machlis, Alan B. Curtiss - **p.:** Robert Stigwood, Allan Carr per Paramount - **pa.:** N.A. Machlis - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.** 115'.

Greek Tycoon, The (Il magnate greco) — **r.**, J. Lee Thompson - **asr.:** Ariel Levy, Michael Stevenson, Bob Wright, Anthony Mizaleas, Steve Barnett - **s.:** Nico Mastorakis, Win Wells, Mort Fine - **sc.:** M. Fine - **f.** (Technovision, Technicolor): Tony Richmond - **f. 2ª unità:** Christos Triantafillou - **scg.:** Michael Stringer, Tony Reading, Gene Gurlitz, Mel Bourne - **arr.:** Vernon Dixon - **c.:** Phyllis Dalton - **t.:** Linda De Vetta, Peter Robb-King - **mo.:** Alan Strachan, Derek Trigg - **dm.:** Harry Rabinowitz - **orch.:** Stanley Myers - **ca.:** John Kongos - **arrang.:** Ron Frangipane; « Taverna Music », arrangiata da George Theodosiadis; « Funny Kind of Love Affair » di Mike Moran, eseguita da Madeleine Bell - **pilota elicottero:** John Akroyd-Hunt - **pilota acrobatico:** Neil Williams - **int.:** Anthony Quinn (Theo Tomasis), Jacqueline Bisset (Liz Cassidy), Raf Vallone (Spyros Tomasis), Edward Albert (Nico Tomasis), James Francisus (James Cassidy), Camilla Sparv (Simi Tomasis), Marilú Tolo (Sophia Matalas), Charles Durning (Michael Russel), Luciana Paluzzi (Paola Cassidy), Roland Culver (Robert Keith), Tony Jay (il dottore), John Bennett (il servitore), Katharine Scofield (Helena), Joan Benham (Lady Allison), Linda Thorson (Angela), Guy Deghy (Tahlie), Jill Melford (Magda), Lucy Gutteridge (Mia), Zozo Sabountzaki (la ballerina nella taverna), Nasis Kedrakas (il fattore), John Denison (Lord Allison), Carolle Rousseau (Camille), Danos Lygizos (il cameriere di bordo), Cassandra Harris (Cassandra), Patricia Kendall-John (la ragazza negra), Sandro Eles (Lawrence), Beulah Hughes (la stellina), Athene Fielding (l'infermiera), Bonnie George (Aggie), Charles Maggiore, Jeff Pomerantz (agenti FBI), Carol Royle, Mimi Denissi (le amiche di Nico), Henderson Forsythe (Stoneham), Michael Prince, Gordon Oas-Heim (gli ufficiali governativi), William Stelling, John Hoffmeister (gli avvocati di Theo), Carinthia West (l'ospite), Dimitri Nikolaidis (Socrates), Dimos Starenios (Kazakos), John Ioannou (l marinaio dell'equipaggio), David Masterman (Clerk) - **dp.:** George Iakovidis, Roy Parkinson, Jerry Brandt, Basil Keyes - **pe.:** Mort Abrahams, Peter Howard, Les Landau - **p.:** Allen Klein, Ely Landau per ABKCO Films-Universal - **pa.:** Eric Rattray, Iris Keitel, Tony Alatis - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 115'.

Guerrieri dell'inferno — v. **Who'll Stop the Rain**

Heidi in città — v. **Heidi in the Mountain**

Heidi in the Mountain (Heidi in città) — **r.:** Isao Takahata - **direzione artistica:** Masahiro Lioka - **s.:** basato sul romanzo « Heidi » di Johanna Spyri - **f.** (Telecolor): Kei Kuroki - **an.:** Yoichi Yatabe - **ca.:** « Heidi », cantata da Elisabetta Viviani - **p.:** Shoti Sato - **o.:** Giappone, 1975 - **di:** Heritage-Star - **dr.:** 109'.

V. recensione di Enrique M. Butti in questo fascicolo a p. 104.

Helga, la louve de Spielberg — v. **Nathalie rescapée de l'enfer**

High Anxiety (Alta tensione) — **r.:** Mel Brooks - **asr.:** Jonathan Sanger, Mark Johnson, David Sosna - **s., sc.:** M. Brooks, Ron Clark, Rudy De Luca, Barry Levinson - **f.** (Colore DeLuxe): Paul Lohmann - **scg.:** Peter Wooley - **arr.:** Richard Kent, Anne MacCauley - **c.:** Patricia Norris - **mo.:** John C. Howard -

m., dm.: John Morris - **orch.:** John Morris, Jack Hayes, Ralph Burns, Nathan Scott - **ca.:** « High Anxiety » di M. Brooks, eseguita dall'autore - **int.:** M. Brooks (Richard H. Thorndyke), Madeleine Kahn (Victoria Brisbane), Cloris Leachman (l'infermiera Charlotte Diesel), Harvey Korman (Dott. Charles Montague), Ron Carey (Brophy), Howard Morris (prof. Lilloman), Dick Van Patten (Dott. Philip Wentworth), Jack Riley (l'impiegato), Charlie Callas (Cocker Spaniel), Ron Clark (Zachary Cartwright), Rudy DeLuca (il killer), Barry Levinson (il fattorino), Lee Delano (Norton), Richard Stahl (Dott. Baxter), Darrell Zwerling (Dott. Eckhardt), Murphy Dunne (il pianista), Al Hopson (l'uomo preso a rivoltellate), Bob Ridgely (l'esibizionista), Albert J. Brisbane), Pearl Shear (la donna che urla all'aeroporto), Arnold Soboloff (Dott. Colburn), Eddie Ryder (il medico al congresso), Sandy Helberg (la sorvegliante all'aeroporto), Fredric Franklyn (un uomo), Deborah Dawes (la cameriera), Bernie Kuby (Dott. Wilson), Billy Sands (un cliente), Ira Miller (lo psichiatra con i bambini), Jimmy Martinez (il cameriere), Beatrice Colen (la cameriera), Robert Manuel (poliziotto all'aeroporto), Hunter Von Leer (l'altro poliziotto all'aeroporto), John Dennis (il sorvegliante), Robin Menken (cameriera al cocktail), Frank Campanella (il barista), Henry Kaiser (lo sposo novello), Bullets Durgom (l'uomo nella cabina telefonica), Joe Bellan (il sorvegliante), Mitchell Bock (un cliente del bar), Jay Burton (un paziente), Bryan Englund (Il sorvegliante), Anne Macey (la donna che urla), Alan U. Schwartz (lo psichiatra) - **dp.:** Ernest Wehmeyer - **p.:** M. Brooks per Crossbow Productions - 20th Centry Fox - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** 20th Centry Fox - **dr.:** 95'.

House Calls (Visite a domicilio) — **r.:** Howard Zieff - **asr.:** Gary Daigler, Peter Burrell - **s.:** Max Shulman, Julius J. Epstein - **sc.:** M. Shulman J.J. Epstein, Alan Mandel, Charles Shyer - **f.** (Technicolor): **David** M. Walsh - **scg.:** Henry Bumstead - **arr.:** Michey S. Michaels - **c.:** Burton Miller - **mo.:** Edward Warschilka - **m.:** Henry Mancini - **ca.:** « Something » di George Harrison, eseguita da The Beatles; « On the Sunny Side of the Street » di Jimmy McHugh e Dorothy Fields, eseguita da Frankie Laine - **int.:** Walter Matthau (Dr. Charley Nichols), Glenda Jackson (Ann Atkinson), Art Carney (Dr. Amos Willoughby), Richard Benjamin (Dr. Norman Solomon), Candice Azzara (Ellen Grady), Dick O'Neill (Irwin Owett), Thayer David (Phil Pogostin), Anthony Holland (moderatore alla TV), Reva Rose (signora De Voto), Sandra Kerns (Lani Mason), Brad Dexter (Quinn), Jane Connell (signora Conway), Lloyd Gough (Harry Grady), Gordon Jump (Dr. O'Brien), William J. Fiore (Dr. Sloan), Taurean Blacque (Levi), Charlie Matthau (Michel Atkinson), Ken Olfson (il truccatore), Len Lesser (il cameriere), Nancy Hsueh (Gretchen), Susan Batson (Shirley), Alma Beltran (Gina), Pamela Toll (Sarah), Anita Alberts, Harlee McBride, Judith Brown (le infermiere), Enzo Gagliardi (il cameriere canterino), Patch Mackenzie (Edith Baskin), Maurice Marks (l'autista dell'autoambulanza), Sally K. Marr (signora Meyers), Kyle Oliver (Joey De Voto), Roberto Trujillo (il ragazzo messicano), Lee Weaver, Bob Goldstein, Bernie Kuby, David Bond, Walter D. O'Donnel, George Sasaki, Kedric Wolfe, Michael Mann, Dave Morick, John Pleshette, Jack Griffin - **dp.:** Wilbur Mosier - **pe.:** Jennings Lang - **p.:** Alex Winitsky, Arlene Sellers per Universal - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 105'.

Hugo l'ippopotamo — v. **Hugo de Hippo**

Hugo the Hippo (Hugo l'ippopotamo) — **r., s.:** William Feigenbaum - **sc.:** Thomas Baum - **f.:** (Colore) - **disegnatore:** Graham Percy - **an.:** Josef Gemes - **m., ca.:** Robert Larimer, cantate da Marie Osmond, Jimmy Osmond, Burl Ives - **dm.:** Bert Keyes - **narratore:** Burl Ives - **voci:** Robert Morley (sultano di Zanzibar), Paul Lynde (Aban Khan), Ronnie Cox (Jorma), Percy Rodriguez (il padre di Jorma), Jesse Emmette (il mago reale), Lance Taylor (signor Bow Wow), Len Maxwell (il giudice) - **e. speciali voci:** Frank Welker, Nancy Wible, Jerry Hausner - **pe.:** George Barrie - **p.:** Robert Halmi per Brut Productions - **o.:** U.S.A., 1975 - **di.:** F.A.R. - **dr.:** 90'.

Indagine di un giornalista sulla mafia del sesso — v. **Eros Center Hamburg**

Infermiera specializzata in..., L' — **What's Up Nurse**

Io tigro, tu tigri, egli tigra — **r.**: Giorgio Capitani, Renato Pozzetto - **s., sc. I ep.**: Enzo Jannacci, Cochi Ponzoni; **II ep.**: Franco Castellano, Pipolo [Giuseppe Moccia]; **III ep.**: Terzoli, Vaime - **f.** (Vistavision, Telecolor): Lamberto Caimi, Roberto Geraldi - **scg.**: Uberto Bertacca, Francesco Bronzi, Ezio Altieri - **mo.**: Antonio Siciliano - **m.**: E. Jannacci, Piero Umiliani - **int.**: **I ep.**: Renato Pozzetto (Elia), Cochi Ponzoni (Caminito), Angela Luce (Annalisa); **II ep.**: Paolo Villaggio (Giovanni Spigola), Nadia Cassini (Carla), Erica Blanc (Italia); **III ep.**: Enrico Montesano (Roberto Mingozzi), Felice Andreasi (il generale), Massimo Boldi, Ugo Bologna, Gianni Manganelli - **p.**: Fulvio Lucisano per Italian International Films - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: I.I.F.-Medusa Distribuzione - **dr.**: 120'.

Journal érotique d'un bûcheron, Le (I pornogiochi) — **r.**: Jean-Marie Pallardy - **asr.**: Jean-Claude Gay - **s., sc.**: J.-M. Pallardy - **f.** (Eastmancolor): Jean-Paul Pradier - **mo.**: Boris Pallardy, Bruno Zincone - **m.**: Eddie Warner - **int.**: J.-M. Pallardy (Jean Marc), Willeke Van Ammelroy (Isobel), Georges Guéret (prof. Müller), Jean Luisi (Paolo), Jean Insermini, Chantal Arandelle, Jean-Claude Ström, Jerry Brouwer, Macha Riokov, Dany Vignault - **dp.**: Patrice Dubois - **p.**: J.-M. Pallardy per Films J.M. Pallardy - **o.**: Francia, 1973 - **di.**: Regionale - **dr.**: 93'.

Juego de amor prohibido (Giochi d'amore proibiti) — **r.**: Eloy de la Iglesia - **s., sc.**: E. de la Iglesia, Juan Antonio Porto, Antonio Corencia - **f.** (Panoramica, Eastmancolor): Antonio Cuevas - **mo.**: José Luis Matesanz - **m.**: Alfonso Santiesteban - **int.**: Javier Escrivá, John Moulder Brown, Inma de Santy, Simón Andreu - **p.**: Arturo Gonzáles - **o.**: Spagna, 1975 - **di.**: Unifilm - **dr.**: 96'.

Ku-Fung, lo sterminatore cinese — v. **Gallant**

Lady Chatterley junior — v. **Young Lady Chatterley**

Lo chiamavano Bulldozer — **r.**: Michele Lupo - **s., sc.**: Marcello Fondato, Francesco Scardamaglia - **f.** (Technovision): Franco Di Giacomo - **scg., c.**: Walter Patriarca - **mo.**: Antonietta Zita - **m.**: Guido e Maurizio De Angelis - **int.**: Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (Bulldozer), Raimund Harmstorf (sergente Campfer), Joe Bugner, René Kolldehoff, Ottaviano Dell'Acqua, Nando Pavone, Enzo Santaniello, Marco Stefanelli, Giovanni Vettorazzo - **p.**: Elio Scardamaglia per Leone Film, Roma/Rialto Film, Berlino - **o.**: Italia-Germania Occ., 1978 - **di.**: C.I.C. - **dr.**: 115'.

Lunga strada senza polvere, La — **r., s., sc.**: Sergio Tau - **f.** (Colore): Gianni Bonicelli - **scg.**: Mario Sertoli - **c.**: Franco Laurenti - **mo.**: Gianni Oppedisano, Angelo Persia - **m.**: Mario Molino - **ca.**: « La lunga strada », cantata da Carla Sabina - **int.**: Colea Rautu (capitan Pop), Fausto Di Bella (William), Renato Chiantoni (Malko), Anna Rita Grapputo (Zelda), Isa Miranda (signora Pop), Nicola Morelli (Joavan), Luigi Scavran (Rochefeller), Sergio Tau (Radu), Vittorio Ripamonti (il turista tedesco), Bruna Cealdi (la turista tedesca), Giorgio Fenu, Cesare Nizzica, Stefania Cherubini, Antonio D'Acquisto, Michele Vacante, Michele Branca (i fantasmi) - **p.**: Istituto Luce - **o.**: Italia, 1977 - **di.**: Italnoleggio Cinematografico - **dr.**: 106'.

Magnate greco, Il — v. **Greek Tycoon, The**

Maledizione di Damien, La — v. **Damien Omen II**

Mandinga — **r.**: Mario Pinzauti - **s., sc.**: Tecia Romanelli - **f.** (Technicolor): Maurizio Centini - **mo.**: Eugenio Alabiso - **m.**: Marcello Giombini - **int.**: Antonio Gismondi, Paola D'Edigio, Serafino Profumo, Maria Rosaria Riuzzi - **p.**: Sefi Cinematografica - **o.**: Italia, 1976 - **di.**: Regionale - **dr.**: 92'.

Mazinga contro gli ufo robot — v. **Mazinga Z versus Devil Man**

Mazinga Z versus Devil Man - Great Mazinga versus Getta Robot - Great Mazinga Getta Robot G (Mazinga contro gli ufo robot) — **r.**: Masayuki Akehi - **f.** (Cinescope, Colore): Toshio Mori - **disegni:** Ken Ariga, Kenji Yokoama - **an.**: Hidekazu Tomonga, Shigenobu Nagasaki - **m.**: Hiroaki Watanabe, Sunsure Kikuchi - **p.**: Toei - **o.**: Giappone, 1976 - **di.**: Oriental-Martino - **dr.**: 100'.

Messaggi da forze sconosciute — v. **Silent Flute, The**

Midnight Express (Fuga di mezzanotte) — **r.**: Alan Parker - **o.**: Gran Bretagna, 1977 - **di.**: Ceiad Columbia - **dr.**: 119'.
V. altri dati (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 165.

Midnight Party-The Last Trill — v. **Comtesse noire, La**

Molly, primavera del sesso — v. **Molly-Sex in Sweden**

Molly-Sex in Sweden (Molly, primavera del sesso) — **r.**: Bert Torn - **s., sc.**: Edward Mannering - **f.** (Eastmancolor): Jean-Jacques Renon, B. Torn - **scg.**: Palle Nybo - **c.**: Kjeld Rex - **mo.**: Raymond Lopez - **m.**: Olivier Toussain - **so.**: Sonorinter - **int.**: Maria Lynn (Molly), Charles Canyon [Chris Chittell] (Peter), Peter Loury (Robin), Eva Axen (Eva), Darby Lloyd-Raines (Lady Fleming), Giles Mouroux, Cristine Maurelle, Anita Andersson, André Chazel, Mauriel Vidal, Kim Pope, Christine Hagen, Jim Steffe, Jack Frank, Florence Baltz, Eric Edwards, Rune Haliberg, Chaterine Drusy - **dp.**: Gits Landsborg, André Koob - **p.**: Inge Ivarson per Filminvest - **pa.**: Kjell Nilsson - **o.**: Svezia, 1976 - **di.**: Roxy - **dr.**: 80'.
Nathalie rescapée de l'enfer-Helga, la louve de Spielberg (La calda bestia di Spilberg) — **r.**: James Gartner - **s., sc.**: Mark Stern - **f.** (Eastmancolor, Telecolor): Alain Hardy - **mo.**: Claude Gros - **m.**: Daniel White - **int.**: Patricia Gori (Helga Hortz), Jacqueline Laurent (Nathalie Baksova), Jack Taylor (tenente Erik Muller), Jacques Marbeuf (colonnello Gunther), Rudy Lenoir (generale Hartz), Pamela Stanford, Johan Jef, Rod Baron, Richard Lemieuvre, Alban Ceray, Claudine Beccarie, Malisa Longo, Claude Janna, Dominique Aveline, Jean Cheruan, Olivier Mathot, Carmelo Petix, C. Noé - **p.**: Eurociné-Films du Saphir - **o.**: Francia, 1977 - **di.**: Koala-Star - **dr.**: 98'.

Nous irons tous au Paradis (Andremo tutti in Paradiso) — **r.**: Yves Robert - **asr.**: Patrice Poiré, Marc Rivière - **s., sc.**: Jean-Loup Dabadie, Yves Robert - **d.**: J.-L. Dabadie - **f.** (Eastmancolor): René Mathelin - **an.**: Eurocitel - **scg.**: Jean-Pierre Kohut-Svelko - **c.**: Nadine Dessalles - **mo.**: Pierre Gillette - **m.**: Vladimir Cosma - **int.**: Jean Rochefort (Etienne Dorsay), Claude Brasseur (Daniel), Guy Bedos (Simon), Victor Lanoux (Bouly), Danièle Delorme (Marthe Dorsay), Marthe Villalonga (Mouchy), Jenny Arasse (Benedette), Josiane Balasko (Josy), Anne-Marie Blot (Marie-Ange), Elizabeth Margoni (Daisy), Pascale Reynaud (Delphine), Maia Simon (signora Chalamand), Catherine Verlor (Stéphanie), Christophe Bruce (Lucien), Vania Vilers (Benoît), Daniel Gélin (Bastien), Gaby Sylvia (Marie-Christine Bosquet), Jean-Pierre Castaldi, Jean Anneron, Monique Brum-Chambord, Christophe Cauchoux, Philippe Chemin, Paul Descouivèves, Marc Françoise, Carole Jacquinot, André Lambert, Claude Legros, Jean-Pierre Leroux, Elisabeth Rambert, Yves Renaud - **dp.**: Dominique Lallier, Marcel Godat, Huguette Gras - **p.**: Alain Poiré, Y. Robert per Productions de la Guéville-Gaumont International - **pa.**: Daniel Deschamps - **o.**: Francia, 1977 - **di.**: Cineriz - **dr.**: 117'.

Oh, God! (Bentornato, Dio!) — **r.**: Carl Reiner - **asr.**: Bob Birnbaum, Victor Hsu, David Nicksay - **s.**: basato su un romanzo di Avery Corman - **sc.**: Larry Gelbart - **f.** (Technicolor): Victor Kemper - **scg.**: Jack Senter - **arr.**: Stuart Reiss - **c.**: Michael J. Harte, Nancy McArdle - **mo.**: Bud Molin - **m.**: Jack Elliott - **int.**: George Burns (Dio), John Denver (Jerry Landers), Teri Garr (Bobbie Landers), Donald Pleasence (Dr. Harmon), Ralph Bellamy (Sam Raven),

William Daniels (George Summers), Barnard Hughes (il giudice Baker), Paul Sorvino (Rev. Willie Williams), Barry Sullivan (il prete), Dinah Shore (se stessa), Jeff Corey (il rabbino), George Furth (Briggs), David Odgen Stiers (sig. McCarthy), Titos Vandis (il vescovo greco), Moosie Drier (Adam), Rachel Longaker (Becky), Jerry Dunphy (l'addetto alla pubblicità), Mario Machado (giornalista televisivo), Connie Sawyer (signora Green), Jane Lambert (signora Levin), Kres Mersky (la ragazza che paga il conto e lascia l'albergo), Byrn Paul (tecnico televisivo), Hector Morales (il cameriere), Wonderful Smith (l'impiegato del tribunale), Murphy Dunne (lo stenografo), Boyd Bodwell (il fanatico religioso), Zane Buzby (la ragazza), Dennis Kort (Norman), Bob McClurg (il meccanico), Celeste Cartier (la seconda ragazza che paga il conto e lascia l'albergo), Carl Reiner (l'ospite di Dinah Shore) - **dp.:** Howard Roessel - **p.:** Jerry Weintraub per Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 100'.

Pari e dispari — **r.:** Sergio Corbucci - **asr.:** Amanzio Todini - **s.:** Mario Amendola, Bruno Corbucci, Sabatino Ciuffini, S. Corbucci - **f.** (Colore): Ubaldo Terzano, Gaetano Valle - **scg.:** Marco Dentici - **c.:** Franco Carretti - **t.:** Luciano Giustini - **mo.:** Eugenio Alabiso, Amedeo Salfa - **m.:** Guido e Maurizio De Angelis - **so.:** Bruno Zanoli - **e.so.:** Cine Audio Effects - **coordinatore acrobazie:** Giorgio Ubaldi - **int.:** Terence Hill [Mario Girotti] (Johnny Firpo), Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (Charlie), Luciano Catenacci (Parapolis), Salvatore Borgese (Nynfus), Giancarlo Bastianoni (Verdone), Sergio Smacchi (Smilzo), Riccardo Pizzuti (Mancino), Kim McKay (Pupa), Jerry Lester (Mike), Woody Woodbury (l'immiraglio O-Connor), Carlo Reali (Sullivan), Marisa Laurito (suor Susanna), Antonio Verzura (il camionista), Salvatore Basile (l'amministratore), Claudio Ruffini (Picchio), Giovanni Cianfriglia (Cincinnati), Vincenzo Maggio (Tappo) - **dp.:** Vittorio Galiano - **p.:** Derby Cinematografica - **pa.:** Lamberto Andreani, Bruno Bizzoni - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** CIDIF - **dr.:** 114'.

Peter e Sabine due corpi... un amore — v. **Peter und Sabine**

Peter und Sabine (Peter e Sabine due corpi... un amore) — **r.:** August Rieger - **s.:** basato sul romanzo « Wildes Blut » di Marie-Luise Fischer - **sc.:** A. Rieger - **f.** (Panoramica): Günter Senftleben - **mo.:** Annalise Artlet - **m.:** Johannes Martin Dürr - **int.:** Hans Dieter Schwarze, Maria Sebaldt, Ingeborg Schöner, Claus Ringer, Heinz Sonnbichler, Jan Koester, Ilona Grubel, Barbara Capell - **p.:** Lisa-Film - **o.:** Germania Occ., 1968 - **di.:** Regionale - **dr.:** 98'.

Pete's Dragon (Elliott, il drago invisibile) — **r.:** Don Chaffey - **asr.:** Ronald R. Grown, John M. Poer - **s.:** basato su un romanzo di Seton I. Miller e S.S. Field, sul personaggio creato da Ken Anderson - **sc.:** Malcolm Marmostein - **f.** (Technicolor): Frank Phillips - **an.:** John Pomeroy, Gary Goldman, Chuck Harvey, Cliff Nordberg, Ron Clements, Bill Haiee, Randy Cartwright, Glen Keane - **e. an.:** Dorse A. Lanpher, Cruck Williams - **mo. an.:** James Melton - **scg.:** John B. Mansbridge, Jack Martin Smith - **arr.:** Lucien M. Hafley - **c.:** Bill Thomas - **cor.:** Onna White, Martin Allen - **mo.:** Gordon D. Brenner - **m.:** Al Kasha, Joel Hirschhorn - **dm.:** Irwin Kostal - **so.:** Herb Taylor - **coordinatore acrobazie:** John Moio - **int.:** Sean Marshall (Pete), Charlie Callas (voce di Elliott), Helen Reedy (Nora), Jim Dale (Dr. Terminus), Mickey Rooney (Lampie), Red Buttons (Hoagy), Shelley Winters (Lena Gogan), Jane Kean (Miss Taylor), Jim Backus (il sindaco), Charles Tyner (Merle), Jeff Conaway (Willie), Gary Morgan (Grover), Cal Bartlett (Paul), Walter Barnes (il capitano), Al Checco, Henry Slate, Jack Collins (i marinai), Robert Easton (il proprietario del magazzino), Roger Price (l'uomo con la maschera), Robert Foulk (il vecchio capitano di mare), Ben Wrigley, Joe Ross - **dp.:** John Bloss, Christopher Seiter - **p.:** Ron Miller, Jerome Courtland per Walt Disney - **o.:** U.S.A., 1977 - **di.:** C.I.C. - **dr.** 110'.

Piú grande avventura di Ufo Robot: Goldrake all'attacco, La — v. **Ufo Robot Grendizer Rads**

Porci con la P.38 — **r., s.:** Gian F. Pagani - **sc.:** G.F. Pagani, Bruno Contini - **f.** (Eastmancolor, Telecolor): Gianni Raffaldi - **mo.:** G.F. Pagani - **m.:** Pippo

Caruso - **int.:** Marc Porel (tenente Morris), Laura Belli (Gloria), Raymond Pellegrin (sergente Olden), Gabriele Ferzetti (Max Astarita), Giancarlo Sisti (Peter), Alan Collins [Luciano Pigozzi], Lea Lander, Gigi Ventura, Walter Margara, Elena Marossero, Bill Mulasso, Paola Garbarino - **p.:** Comet Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Cia-Star - **dr.:** 98'.

Pornocchio dell'ispettore Jack Master, Il — v. **Cry Uncle**

Pornogiochi, I — v. **Journal érotique d'un bûcheron, Le**

Pretty Baby (Pretty Baby) — **r.:** Louis Malle - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** C.I.C. - **dr.:** 115'.
V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 138, altri dati a p. 166 e recensione di Sandro Casazza in questo fascicolo a p. 106.

Primavera carnale — v. **Sérieux, comme le plaisir**

Primo amore — **r.:** Dino Risi - **s., sc.:** Ruggero Maccari, D. Risi - **f.** (Vistavision, Eastmancolor): Tonino Delli Colli - **scg.:** Luciano Ricceri - **c.:** Vittoria Guaita - **mo.:** Alberto Gallitti - **m.:** Riz Ortolani - **so.:** Vittorio Massi - **int.:** Ugo Tognazzi (Ugo Cremonesi, detto Picchio), Ornella Muti (Renata), Caterina Boratto (Lucy), Riccardo Billi (Augustarello), Mario Del Monaco (il direttore), Walter Williams (Lucio), Augusto Caverzasio (Fred), Torindo Bernardi (Bamby), Enzo Maggio (Trottolino), Venantino Venantini (Emilio), Gianfranco Cardinali (il figlio di Picchio), Annunziata Pozzaglia (la donna delle pulizie), Katy Vanelli (la cognata di Picchio), Louise Lambart (la cantante al piano), Marina Lothar Fraise (la giovane sposa polacca), André Hildebrand (l'uomo barbuto), Palmira Zaccardi (la signora anziana), Alberto Pastorino (il pensionato), Luigi Rossi (Rossi), Fiona Florence (la padrona del ristorante sulla spiaggia), Salvatore Campochiaro, Vittorio Zarfati, Caterina Marchand - **dp.:** Giorgio Scotton - **p.:** Pio Angeletti, Adriano De Micheli per Dean Film - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** United Artists - **dr.:** 117'.

4 dell'Oca Selvaggia, I — v. **Wild Greese, The**

Rand Rover — **r., s., sc.:** Arduino Sacco - **f.** (Panoramica, Colore): Luigi Felice De Maria - **mo.:** Carlo Reali - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** Franca Gonella, Nora Aron, Rino Bolognesi, Paolo Ceccarelli, Antonio Sapori, Mario Cutini - **p.:** Niger Film-Cinestudio Cop. 12 - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** General-Cinestudio Cop. 12 - **dr.:** 90'.

Rapsodia per un killer — v. **Fingers**

Revenge of the Pink Panther (La vendetta della pantera rosa) — **r.:** Blake Edwards - **r. 2ª unità:** Anthony Squire - **asr.:** Terry Marcel - **s.:** B. Edwards - **sc.:** Frank Waldman, Ron Clark, B. Edwards - **f.** (Panavision, Technicolor): Ernest Day - **an.:** DePatie-Freleng - **scg.:** Peter Mullins, John Siddall - **arr.:** Jack Stephens - **c.:** Tiny Nichols - **mo.:** Alan Jones - **m.:** Henry Mancini - **ca.:** « Move 'Em Out » di Henry Mancini e Leslie Bricusse, cantata da Lon Satton - **int.:** Peter Sellers (ispettore capo Clouseau), Herbert Lom (ispettore capo Dreyfus), Dyan Cannon (Simone), Robert Webber (Philippe Douvier), Burt Kwouk (Cato), Paul Stewart (Scallini), Robert Loggia (Marchione), Graham Stark (Dr. Auguste Balls), André Maranne (François), Sue Lloyd (Claude Russo), Tony Beckley (Guy Algo), Valerie Leon (Tanya), Alfie Bass (Fernet), Danny Schiller (Cunny), Douglas Wilmer (commissario di polizia), Ferdy Mayne (Dr. Laprone), Charles Augins (Vic Vancouver), Elisabeth Welch (signora Wu), Anthony Chinn (il portiere cinese), Kristopher Kum (il negoziante cinese), Adrienne Corri (Thérèse Douvier), Brian Jackson (il capo della polizia), Margaret Anderson (la moglie), Andrew Lodge (il sergente), Alec Bregonzi, Arnold Diamond, John G. Heller, David King, Steve Plytas, Fredric Abbot, Norman Hartley, Paul Antrim, John Newbury, John Clive, Hnry McGee, Andrew Sachs, Christine Shaw, Julian Orchard, Michael Ward, Maria Charles, Frank Williams, Rita Webb, John Bluthal,

John A. Tinn, Kien Jing, Bernie R. Hickban, John Wyman, Haig & Haig [Robert Labassiere, Irvin Allen], Sam Spade e The Private Eyes [Lon Satton, Rosita Yarboy, Keith Hodiak, Pepsi Maycock] - **dp.**: John Camfort - **pe.**: Tony Adams - **p.**: B. Edwards per Jewel Productions-Sellers-Edwards Productions - **pa.**: Derek Kavanagh, Ken Wales - **o.**: Gran Bretagna, 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 104'.

Ridendo e scherzando — **r., s., sc.**: Marco Aleandri - **f.** (Panoramica, Colore): Alfio Contini - **mo.**: Angelo Curi - **m.**: Enrico Simonetti - **int. I ep. Nozze d'argento:** Luciano Salce, Dipi Perego, Alfredo Bandini, Fabrizio Capucci - **II ep. Per favore ammazzami il marito:** Macha Meril, Fiorenzo Fiorentini, Carlo Hinterman - **III ep. Corpi Separati:** Stefano Satta Flores, Licina Lentini - **IV ep. Costi quel che costi:** Gino Bramieri, Orchidea De Santis - **V ep. Melodramma della gelosia:** Walter Chiari, Olga Karlatos, Enrico Simonetti - **p.**: Megavision - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 98'.

Robert et Robert (Agenzia matrimoniale A) — **r.**: Claude Lelouch - **asr.**: Jean-Claude Ventura, Emmanuel Gust-Fernandez - **s., sc., d.**: C. Lelouch - **f.** (Eastmancolor): Jacques Lefrançois - **scg.**: Eric Moulard - **c.**: Colette Baudot - **mo.**: Sophie Bhaud, Hugues Darmois - **m.**: Francis Lai, Jean-Claude Nachon - **ca.**: Boris Bergman, cantata da F. Lai - **arrang.**: Jean Musy, Franck Gali - **so.**: Harold Maury - **int.**: Charles Denner (Robert Goldman), Jacques Villeret (Robert Villiers), Jean-Claude Brialy (il direttore dell'agenzia matrimoniale), Germaine Montéro (signora Goldman), Régine (signora Villiers), Francis Perrin (Francis Michaud), Macha Meril (la giornalista, Agathe Villiers), Nella Bielski (signora Millet, la moglie del direttore dell'agenzia), Josephine Derenne (Josette Michaud), Arlette Emmery (Arlette Poirier), Caudio Gaya (l'arbitro), Marie-Pierre de Gerando (l'istruttore della scuola di gendarmeria), Guy de la Passardière (il professore di tango), Sandy Whitelaw (la guida inglese), Mohamed Zinet (Ali Salem), Hervé Jolly, Marcelle Hervé-Ranson - **dp.**: Daniel Deschamps - **p.**: Film 13 - **o.**: Francia, 1798 - **di.**: PAC - **dr.**: 100'.

V. recensione di Piero Sola in questo fascicolo a p. 108.

Saxofone — **r.**: Renato Pozzetto - **s.**: Enzo Jannacci, R. Pozzetto - **sc.**: R. Pozzetto, Cochi Ponzoni, Giuseppe Viola, E. Jannacci - **f.** (Technospes): Lamberto Caimi - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Sergio Montanari - **m.**: E. Jannacci - **int.**: Renato Pozzetto (Saxofone), Mariangela Melato (Fiorenza Castellani), Cochi Ponzoni (il pugile), Felice Andreasi (il dentista), Teo Teocoli, Massimo Boldi, Diego Abbatantuono, Daniela Morelli, Jemina Zeller, Giorgio Porcaro, Rodolfo Magnaghi - **p.**: Achille Manzotti per Irrigazione Cinematografica - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: CIDIF - **dr.**: 97'.

Sérieux comme le plaisir (Primavera carnale) — **r., s.**: Robert Benayoun - **ad., sc., d.**: Jean-Claude Carrière, R. Benayoun - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Jean Badal - **scg.**: Jacques Dugiet - **mo.**: Jean Ravel - **m.**: Michel Berger - **so.**: Jean-Pierre Ruh - **int.**: Michel Lonsdale (l'ispettore Fournier), Jane Birkin (Ariane), Richard Leduc (Bruno), Georges Mansart (Patrick), Andrea Ferréol (la dama in bianco), Roland Dubillard (signor Berg), Jean-Luc Bideau (il disperato), Pierre Etaix (il cameriere), Jean-Claude Carrière (il capo cameriere), Serge Gainsbourg (lo sconosciuto del lago) - **p.**: Pierre Neurisse del Davidis - **o.**: Francia, 1974 - **di.**: Regionale - **dr.**: 97'.

Sicarius-Febbre di sesso — v. **Comtesse noire, La**

Silent Flute, The (Messaggi da forze sconosciute) — **r.**: Richard Moore - **asr.**: Nissin Levy - **s.**: Bruce Lee, James Coburn, Stirling Silliphant - **sc.**: S. Silliphant, Stanley Mann - **f.** (Colore): Ronnie Taylor - **scg.**: Tambi Larsen - **c.**: Lilly Fenichel - **t.**: Tom Smith, Mike Westmore - **mo.**: Ernest Walter - **m.**: Bruce Smeaton - **coordinatore arti marziali:** Kam Yuen, Joe Lewis - **coordinatore acrobazie:** Terry Leonard - **int.**: David Carradine (il cieco/Jungar/la Morte/Chansha), Jeff Cooper (Cord), Roddy McDowall (Toga Bianca), Eli Wal-

lach (l'uomo dell'olio), Christopher Lee (Zetan), Erica Creer (Tara), Anthony De Longis (Morthond), Earl Maynard (il Gigante Nero), Michael Vendrell, Leo Whang, Donnie Williams, Robert Gardner, Tom Ascensio (campioni di arti marziali) - **dp.:** Gad Levy - **pe.:** Richard St. Johns, Derek Gibson - **p.:** Sandy Howard, Paul Maslansky per Volare Productions - **pa.:** Zvi Spielmann - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** P.A.C. - **dr.:** 96'.

Sorella di Ursula, La — **r., s., sc.:** Enzo Milioni - **f.** (Eastmancolor): Vittorio Bernini - **mo.:** Francesco Bertuccioli - **m.:** Mimi Uva - **int.:** Barbara Magnolfi (Ursula), Stefania D'Amario (Dagmar), Vanni Materassi (Roberto), Marc Porel (Gianni Nardi), Anna Zinneman, Antinisca Nemour, Yvonne Harlox, Giancarlo Zanetti, Alice Gherardi, Roberto De Rugeriis - **p.:** Supercine - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** PBC-Drai - **dr.:** 90'.

Squadra antimafia — **r.:** Bruno Corbucci - **s., sc.:** B. Corbucci, Mario Amendola - **f.** (Telecolor): Marcello Masciocchi - **scg.:** Claudio Cinini - **mo.:** Daniele Alabiso - **m.:** Goblin - **int.:** Tomas Milian (maresciallo Nico Giraldi), Renzo Cannavale (Salvatore), Eli Wallach (don Gerolamo), Lilli Carati, Roberto Messina, Alberto Farnese, Bombolo, Margherita Fumero, Massimo Vanni, Franco Annibaldi, Enzo Pulcrano - **p.:** Galliano Juso per Cinemaster - **o.:** Italia, 1978 - **di.:** Titanus - **dr.:** 100'.

Story of Joanna, The (The World of Joanna) — **r., s., sc.:** Gerard Damiano - **f.** (Colore): Harry Flecks - **scg.:** Tydis Brown - **mo.:** St. Marks Place, G. Damiano, cantata da Judi Gibson - **int.:** James Gillis (Jason), Terri Hall (Joanna), Zebedy Colt (Griffin), Juliet Graham (Gena), Steven Lark (il ballerino), John Busche, John Koven, Roy Carlton (ospiti di Jason), Gerard Damiano (l'uomo al bar) - **dp.:** Douglas Milt, Irving Graham - **p.:** G. Damiano per Blueberry Hill Films - **o.:** U.S.A., 1975 - **di.:** Stefano Film - **dr.:** 86'.

Superexcitation — v. **Grande Culbutte, superxcitation**

Swarm, The (Swarm) — **r.:** Irwin Allen - **asr.:** Mike Salamunovich, Skip Surguine, Herb Adelman - **s.:** basato sul romanzo d Arthur Herzog - **sc.:** Stirling Silliphant - **f.** (Panavision, Technicolor): Fred J. Koenekamp - **efs.:** L.B. Abbott, Van Der Veer Photo Effect - **scg.:** Stan Jolley - **arr.:** Harold Fuhrman, Alfred M. Kemper, Stuart Reiss - **c.:** Paul Zastupnevich - **t.:** Tony Lloyd - **mo.:** Harold F. Kress - **m.:** Jerry Goldsmith - **orch.:** Arthur Morton - **consulenti tecnici:** Fred Hesper, Ken Harris - **coordinatore acrobazie:** Paul Stader - **coordinatore aviazione militare:** Maggiore Ron Gruchy - **int.:** Michael Caine (Brad Crane), Katharine Ross (Helena), Richard Widmark (generale Slater), Richard Chamberlain (Dr. Hubbard), Olivia de Havilland (Maureen Schuster), Ben Johnson (Felix), Lee Grant (Anne MacGregor), José Ferrer (Dr. Andrews), Patty Duke Askin (Rita Bard), Slim Pickens (Jud Hawkins), Bradford Dillman (maggiore Baker), Fred MacMurray (Clarence), Henry Fonda (Dr. Krim), Cameron Mitchell (generale Thompson), Christian Jutter (Paul Durant), Morgan Paul (Dr. Newman), Alejandro Rey (Dr. Martinez), Don « Red » Barry (Pete Harris), Doria Cook (signora Durant), Robert Varney (signor Durant), Ernie Orsatti (graduato di servizio), Patrick Culliton (sceriffo Morrison), John Furlong (cameraman), Chris Petersen (Hal), Jerry Toomey (Eddie), Mara Cook (la segretaria), Stephen Powers (l'addetto al radar), Chris Capen (il tenente), Bill Snider (l'altro addetto al radar), Arell Blanton (il sergente), Steva Marlo (I pilota), Phil Montgomery (il meccanico), James Austin (il Reverendo), Frank Blair (se stesso), Marcia Nicholson (il capitano), Arthur Space (l'ingegnere), Glenn Charles Lewis (addetto alla vigilanza della guerra chimica), Michael Sheehan (I aviatore), Howard Culver (II aviatore), John Williams, Tony Haig, George Simmons, Trent Dolan, Chuck Hayward - **dp.:** Norman A. Cook, Sheridan Reid - **pe.:** Sidney Marshall, Al Gail - **p.:** Irwin Allen per Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** P.I.C. - **dr.:** 121'.

Thank God It's Friday (Grazie a Dio è venerdì) — **r.:** Robert Klane - **r. 2ª unità:** Jim Gavin - **asr.:** Charles Ziarko, William R. Lasky - **s., sc.:** Barry Armyan

Bernstein - **f.** (Metrocolor): James Crabe - **f. aerea:** Frank Holgate - **scg.:** Tom H. John, Darrell L. White - **arr.:** Jeff Haley - **c.:** Betsy Jones - **cor.:** Joanne Divito, Nanci Hammond - **mo.:** Richard Halsey - **m., ca.:** « After Darks » di Simon Sousson e Sabrina Sousson, eseguita da Pattie Brooks; « Find My Way » di Johnny Melfi, « It's Serious » di Gregory Johnson e Larry Blackmon, eseguite da Cameo; « Let's Make a Deal » di Michael Smith, eseguita da G.C. Cameron & Syreeta; « Brickhouse », « Too Hot to Trot » di T. McClary, M. Williams, W. Orange, L. Richie, R. Lapread, W. King, « Easy » di L. Richie, eseguite da The Commodores; « Romeo and Juliet » di Alec R. Costandinos, eseguita dal-l'autore; « You're the Reason I Feel like Dancing » di H. Johnson, eseguita da Fifth Dimension; « From Here to Eternity » di Giorgio Moroder e Pete Bellotte, eseguita da Giorgio; « Dance All Night » di Willie Hutch, eseguita da Cuba Gooding; « Love Masterpiece » di Hal Davis, Josef Powell, Art Posey, « I'm Here Again » di M. Sutton, R. Sutton, Kathy Wakerfield, eseguite da Thelma Houston; « Disco Queen » di Paul Jabara, « Trapped in a Stairway » di P. Jabara e Bob Esty, eseguite da P. Jabara; « Do You Want the Real Thing? », « You Can Always Tell a Lady by the Company She Keeps », di D.C. LaRue e B. Est, eseguite da D.C. LaRue; « Thank God It's Friday », « You're the Most Precious Thing in My Life » di A.R. Costandinos, eseguite da Love & Kisses; « I Wanna Dance » di P. Bellotte, eseguita da Marathon; « Meco's Theme » di Harold Weeler, eseguita da Meco; « Floyd's Theme » di Dick St. Nicklaus, eseguita da Natural Juices; « Down to Lovetown » di Don Daniels, Michael Sutton, Kathy Wakerfield, eseguita da The Originals; « Lovin, Livin and Givin » di Kenneth Stover e Pam Davis, eseguita da Diana Ross; « Sevilla Nights » di N. Skorsky, J.M. Descarano, J.C. Petit, eseguita da Santa Esmeralda; « Love to Love You Baby », « Try with Your Love » di Donna Summer, Giorgio Moroder, P. Bellotte, « Je t'aime moi non plus » di Serge Gainsbourg, « Last Dance » di P. Jabara, eseguite da Donna Summer; « Take It to the Zoo » di Donna Summer, Bruce Sudano, Joe Esposito, eseguita da Sunshine; « Hollywood » di J. Morali, H. Belolo, P. Hurtt, « I Am What I Am » di J. Morali, H. Belolo, V. Willis, P. Whitehead, eseguite da Village People; « Leatherman's Theme » di Arthur Wright, eseguita da Wright Brothers Flying Machine - **arrang.:** Harry Betts - **consulente m.:** Rich Montesano, Manny Slali, Bobby Guttadaro - **mo. m.:** Erma E. Levin - **coordinatore acrobazie:** Phil Adams - **acrobati:** Bill Couch, Bud Davis, Gary Davis, Don Pulford, Rock A. Walker, Ernie Robinson, Bob Masino, Terry Nichols, Benji Bancroft, Benny Moore, Dick Ziker - **int.:** Valerie Landsburg (Frannie), Terri Nunn (Jeannie), Chick Vennera (Marv Gomez), Donna Summer (Nicole Sims), Ray Vitte (Bobby Speed), Mark Lonow (Dave), Andrea Howard (Sue), Jeff Goldblum (Tony Di Marco) Robin Menken (Maddy), Debra Winger (Jennifer), John Friedrich (Ken), Paul Jabara (Carl), Marya Small (Jackie), Chuck Sacci (Gus), Hilary Beane (Shirley), Dewayne Jessie (Floyd), The Commodores (se stessi), Phil Adams (Tarzan), Linda Creamans, Sheila MacKenzie, Sherry Peterson (le amiche di Tony), Wade Collings (partner di Jennifer), Chris DeLisle (la ragazza di Tony), MacIntyre Dixon (il barista), Harry Gold (l'autista della Mercedes), Howard Itzkowitz (il travestito), Judith Brown, Marianne Bunch, Tony Cacciotti, Jacqueline Carlin, Gregory V. Karliss, Cosie Costa, Michael Durrell, Al Fann, Heidi Gold, Nanci Hammond, Steven Hartley, Osko Karaghossian, Solom Karriem, J.W. Bear Martin, Shelly Parsons, Nicholas Shields, Vaya Warren, Richard Weinberg, Sandra Will, Jonathan Wynne - **dp.:** Phillip Goldfarb - **pe.:** Neil Bogart - **p.:** Rob Cohen per Casablanca Film Works-Motown-Columbia - **pa.:** Tony Masters, Lauren Shuler - **o.:** U.S.A., 1978 - **di.:** Ceiad Columbia - **dr.:** 100'.

Tendre poulet (Disavventure di un commissario di polizia) — **r.:** Philippe de Broca - **asr.:** Jean-Claude Ventura - **s.:** basato sul romanzo « Le commissaire Tanquerelle et le frelon » di Jean-Paul Rouland e Claude Olivier - **ad.:** Michel Audiard - **sc.:** M. Audiard, Ph. de Broca - **f.** (Eastmancolor): Jean-Paul Schwartz - **scg.:** François de Lamothe - **c.:** Chaterine Leterrier - **mo.:** Françoise Javet - **m., dm.:** Georges Delerue - **int.:** Annie Girardot (Lise Tanquerelle), Philippe Noiret (Antoine Lemercier), Catherine Alric (Christine Vallier), Hubert Des-

champs (Charmille), Paulette Dubost (Simone), Roger Dumas (l'ispettore Dumas), Raymond Gerome (il direttore della Divisione criminale), Guy Marchard (il commissario Beretti), Simone Renant (la zia Zuzanne), Georges Wilson (Alexandre Mignonac), Armelle Pourriche (Catherine Tanquerelle), Czarmiak (Cassard), Maurice Illouz (Picot), Michel Norman (Albert), Georges Riquier (il professor Pelletier), Alain David (Lavergne), J.P. Rambal - **p.**: Alexandre Mnouchkine per Film Ariane-Mondex Films - **pa.**: Georges Dancigers, Robert Amon - **o.**: Francia, 1977 - **di.**: Titanus - **dr.**: 106'.

Thiwa (Emanuelle e Lolita) — **r.**: Henry Sala, Henry Froger - **s., sc.**: H. Sala, Jacques Chaumelle - **d.**: J. Chaumelle - **f.** (Eastmancolor): Jacques Ledoux - **m.**: Budy-Maglione - **int.**: Susan Scott [Nieves Navarro], Thiwa Yuporn, Philippe Gasté, Richard Darbois, Adrienne Delorme - **p.**: France Continental Film - o.: Francia, 1976 - **di.**: Zenith - **dr.**: 90'.

Tornando a casa — v. **Coming Home**

Toro da monta, Un — **r., s.**: Roberto Mauri - **sc.**: Piero Regnoli - **f.** (Techniscope, Technicolor): Franco Villa - **m.**: Carlo Savina - **int**: Femi Benussi, Daniela Giordano, Alfonso Saggese, Renato D'Amore, Pupo De Luca, Bianca Toso, Luigi D'Ecclesia - **p.**: Enrico Magretti per Poma Cinematografica - **o.**: Italia, 1976 - **di.**: C.I.A. - **dr.**: 90'.

Touchez pas Zizi (Excitation Star) — **r.**: Patrice Rhomm - **f.**: (Tecnospes) - **int.**: Michel David (Archibald), Brigitte Lahaje, Bernard Hug, Karen Selinger, Joëlle Loquenard, Pamela Stanford, Maria Catalard, Noëlle Louvet - **p.**: CPF-Albatros Film - **o.**: Francia, 1978 - **di.**: Regionale - **dr.**: 75'.

Turbamento carnale — v. **Frustration**

Tutto suo padre — **r,.**: Maurizio Lucidi - **asr.**: Valerio Zecca - **s.**: basato su un racconto di Alberto Bevilacqua - **sc.**: Enrico Vaime, Stefano Ubezio, Enrico Montesano - **f.** (Technospes): Mario Vulpiani - **scg.**: Fiorenzo Senese - **mo.**: Franco Fraticelli - **m.**: Fabio Frizzi, Giorgio Tucci - **int.**: Enrico Montesano (Adolfo Capecchi), Marilú Prati (Giovanna), Cristiano Censi, Manfred Freyberger, Fiammetta Baralla, Eugène Walter, Rita Silva, Paul Muller, Anna Gardini, Bruno Rosa, Franco Martesani, Jessica Leri, Daniela Trebbe, Margherita Horowitz, Silvano Bernabei - **p.**: Ugo Tucci per Variety Film - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Variety Film - **dr.**: 99'.

Ufo Robot Grendizer Rads (La piú grande avventura di Ufo Robot: Goldrake all'attacco) — **r.**: Hideki, Toshio Mori - **disegni**: Ken Ariga, Kenji Yokoama - **an.**: Hidekazu Tomonga - **f.** (Colore): Toshio Mori - **m.**: Hiroaki Watanabe, Sunsure Kikuchi - **p.**: Toei - **o.**: Giappone, 1977 - **di.**: Martino - **dr.**: 91'.

Uranium Conspiracy, The — v. **A chi tocca, tocca...!**

Uranium-Verschörung, Die — v. **A chi tocca, tocca...!**

Vai col liscio — **r.**: Giancarlo Nicotra - **s., sc.**: Gianfranco Bucceri, Roberto Leoni - **f.**: (Telecolor): Blasco Giurato - **mo.**: Enzo Meniconi - **m.**: Sante Maria Romitelli - **int.**: Janet Agren, Jack La Cayenna, Maurizio Arena, Salvatore Puntillo, Dada Gallotti, Guglielmo Spoletini, Valeria Fabrizi, Raoul Casadei e la sua orchestra - **p.**: Angelo Jacono per Tridente Cinematografica - **o.**: Italia, 1976 - **di.**: CIDIF - **dr.**: 100'.

Vendetta della pantera rosa, La — v. **Revenge of the Pink Panther**

Verginella, La — **r.**: Anthony Whiles [Mario Sequi] - **s.**: Fabio Piccioni - **sc.**: A. Whiles - **f.** (Eastmancolor): Oberdan Trojani - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Franco Letti - **m.**: Lallo Gori - **int.**: Sonia Janine (Cinzia Gentili), José Quaglio (prof. Boldrini), Renato Romano (il commissario), Jean Patrick, Sergio

Sinceri, Bianca Toso, Gianni Di Benedetto, Anita Strindberg, Franco Fabrizi, Elga Paoli, Rina Franchetti, Gianni Musy - **p.**: Claudio Monti per Montefilm - **o.**: Italia, 1975 - **di.**: Regionale - **dr.**: 95'.

Visite a domicilio — v. **House Calls**

Vizietto, Il — v. **Cage aux folles, La**

What's Up Nurse (L'infermiera specializzata in...) — **r.**: Derek Ford - **asr.**: Scott Wodehouse - **s., sc.**: D. Ford - **f.** (Colore): Les Young - **mo.**: Richard Marden - **m., dm.**: Roger Webb - **ca.**: « The Love Bug » di R. Webb e Dee Shipman, eseguita da Tony Burrows - **so.**: Doug Turner - **int.**: Nicholas Field (Dr. Robert Todd), Felicity Devonshire (Olivia Ogden), John Le Mesurier (Dr. Ogden), Graham Stark (Carthew), Kate Williams (Matron), Cardew Robinson (il controllore), Angela Grant (Helen Arkwright), Barbara Mitchell (la vicina), Julia Bond (l'infermiera), Elisabeth Day (II infermiera), Ronnie Brody (« uomo barattolo di marmellata »), Peter Butterworth (sergente di polizia), Sheila Bernette (signora Garrard), Keith Smith (signor Newberry), Chic Murray (il proprietario dell'acquario), Frank Williams (il curato), Andrew Sachs (il cameriere Guido), Kate Harper (la ragazza del Club), Ken Parry (I giovanotto), Peter Greene (II giovanotto), Bill Perwee (Flash Harry), Terry Duggan, Jack Douglas, Zoe Hendry, Albin Paternik, Michael Cronin, Monika Ringwald, Rod Culbertson, Kim Fortune, Carole Ogden, Rudolph Ramillo, Azad Ali, Albert Moses, Reggae Ranjhe, Paul Satvendar, Paul Gale, Dudley Long, Tony Cooper, Dawn Dodkin, Ingrid Leon, Val Penny, Lisa Taylor, Janet Marsden, Charon Martan - **dp.**: Dominic Fulford - **p.**: Michael L. Green per Blackwater Film Productions - **pa.**: Graham Stark - **o.**: Gran Bretagna, 1977 - **di.**: Panorama-R.C.R. - **dr.**: 92'.

Who'll Stop the Rain (Guerrieri dell'inferno) — **r.**: Karel Reisz - **o.**: U.S.A., 1978 - **di.**: United Artists - **dr.**: 140'.

V. giudizio di Mauro Manciotti (Cannes '78) in « Bianco e Nero », 1978, nn. 5/6, p. 140 e altri dati a p. 167.

Wild Greese, The (I 4 dell'Oca Selvaggia) — **r.**: Andrew V. McLaglen - **r. 2ª unità:** John Glen - **asr.**: Derek Cracknell - **s.**: basato sul romanzo omonimo di Daniel Carney - **sc.**: Reginald Rose - **f.** (Eastmancolor): Jack Haldyard - **f. 2ª unità:** Dudley Lovell - **scg.**: Syd Cain, Bob Bell - **c.**: Elsa Fenell - **t.**: Neville Smallwood, Ron Berkeley, Paul Engelen, Richard Mills - **mo.**: John Glen - **m.**: Roy Budd - **ca.**: « Flight of the Wild Greese » di Joan Armatrading, eseguita dall'autore - **consulente militare:** Colonnello Mike Hoare - **consulente sequenze aeree:** Dick Hillard - **int.**: Richard Burton (colonnello Allen Faulkner), Roger Moore (Shawn Fynn), Richard Harris (Rafer Janders), Hardy Kruger (Pieter Coetzee), Stewart Granger (Sir Edward Matherson), Jack Watson (Sandy Young), Winston Nitshona (il presidente Julius Limbani), John Kani (Jesse), Frank Finlay (padre Geoghagen), Kenneth Griffith (Witty), Barry Foster (Balfour), Jeff Corey (Mr. Martin), Ronald Fraser (Jock), Ian Yule (Tosh), Brook Williams (Samuels), Percy Herbert (Keith), Patrick Allen (Rushton), Glyn Baker (Esposito), Rosalind Lloyd (Heather), Joe Cole (Derek), Sidney Chama (Clark), Ken Campu (Alexander), Jane Hylton (signora Young), David Ladd (Sonny), Paul Spurrier (Emile), Jazzer Jeyes (Jones), Graham Clarke (Gennaro), Gordon Steel (Cavendish), Harry Magnus (Williams), Ryno Hattinga (Finchley), De Vet Van Rooyen (Haigh), Chris Gibbons (Ballard), Trevor Lloyd (Robertson), Len Sparrowhawk (Slate), Colin Abraham (Carpenter), George Leech (Stone), Chris Chittel (Philips), James Bailey (West), Bernard Nathanson (Smith), Ernst Briemle (Taffy), Clive Curtis (Randolf), Fats Bookholane (l'anziano della tribù), Terence Longdon (l'uomo anonimo), John Alderson (Randy), Patrick Holt (uomo sull'aereo), Robert Cunningham (l'uomo biondo), Rocky Taylor, Greg Powell, Martin Grace, George Cooper, Eddie Eddon, Chris Le Roux, Solly Marx, Derek Botha, Roy Magnusson, Peter Terry, Tullio Moneta, Chris Scott, Blayne Knox, André Parnell, Malcolm Lolly, Mickey Lamton, T. Elysee, Jerry De Goede, Alan Poulton, Gerry Vermeulen, Rod Campbell (i mercenari), John

Dennison (il maggiordomo di Matherson), Thomas Baptiste (colonnello Mboya), Jules Walter (l'aiutante di Mboya), Fred Bryant (il direttore del Club), Anna Bergman, Joanna Collings (le amiche di Sonny), Valerie Leon - **dp.**: Norman Foster, Ray Freeborn - **p.**: Euan Lloyd per Richmond Film Productions - **pa.**: Chis Chrisafis, Scott Finch - **o.**: Gran Bretagna, 1977 - **di.**: P.I.C. - **dr.**: 140'.

World of Joanna, The — v. **Story of Joanna, The**

Young Lady Chatterley (Lady Chatterley junior) — **r.**: Alan Roberts - **asr.**: Danny Biederman - **s.**: basato su personaggi creati da D.H. Lawrence - **sc.**: A. Roberts, Steve Michaels - **f.** (Metrocolor): Bob Brownell - **f. 2ª unità:** Fred Elmes, Irvin Goodnoff - **scg.**: Gale Peterson - **c.**: Lennie Barin - **mo.**: Soly Bina - **m.**: estratti da brani di Claude Debussy, adattati da Don Bagley - **ca.**: « Lonely Rider » di Ray Martin e Russell Thomas Bennett, eseguita da Alan Martin; « My Reverie » di Steve Michaels, eseguita da Steve Michaels - **int.**: Harlee McBride (Lady Cynthia Chatterley), Peter Ratray (Paul), William Beckley (Philip Kensington), Ann Michelle (Gwen), Joi Staton (Mary), Mary Forbes (Lady Frances Chatterley), Patrick Wright (il giardiniere), Henry Charles (Sidney), Edgar Daniels (Hartford), Lawrence Montaigne (Carl), Lindsay Freeman (Sybil), Kelly Ann Page (Janette), Ray Martin (Ronnie), Ray Myles (Barskin), Michael Hearne (l'autostoppista), Raymond Johnston (il custode), Ryna Seidner (la signora alla fermata dell'autobus), Marisa Hern (la bionda nella boutique) - **dp.**: Cary Giliebermn - **pe.**: William B. Siberkleit - **p.**: David Winters, Alan Roberts per Young L.C. - **pa.**: Paul Brand - **o.**: U.S.A., 1976 - **di.**: P.A.C. - **dr.**: 95'.

Zio Adolfo in arte Führer — r., s., sc.: Castellano [Franco Castellano], Pipolo [Giuseppe Moccia] - **f.** (Panoramica, Colore): Giancarlo Ferrando - **scg.**: Nedo Azzini - **c.**: Corrado Colabucci - **mo.**: Antonio Siciliano - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Adriano Celentano (Herman/Gustav), Anna Cardini (Irma), Filippo Costanzo (Hans), Amanda Lear (la cantante), Giuseppe Damianti (Hitler), Claudio Bigagli, François Bastien, Paola Orefice, Bruno di Luia, Dana Devin, Pietro Ceccarelli, Graziella Galvani, B. Emanuelli - **p.**: Luciano Martino per Dania-Medusa - **o.**: Italia, 1978 - **di.**: Medusa Distribuzione - **dr.**: 96'.

Zombi — v. **Dawn of the Dead**

ABBREVIAZIONI

r. (regia), **cr.** (coregia) **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **tdt.** (titoli di testa), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).